الوزارة المنتدبة للجامعات والبحث العلمي
جامعة الجزائر
معهد علوم الإعلام والإتصال

الريف الجزائري في السينما الاستعمارية

الصورة و الإيديولوجيا

دراسة سوسيولوجية

رسالة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والإتصال

إعداد الطالب :
شرايطية عيسى

إشراف الأستاذ :
د. زهير إحدادن

ديسمبر 1993

الإهداء

أتقدم بإهداء هذا العمل المتواضع إلى :

- روح أبي الذي كان واحدا من بين آلاف الجزائريين الذين تضرروا كثيرا من جرجد الاستعماري ، وبالتالي واحدا من الذين ساهموا في تحرير البلاد وطرد المحتل .

- إلى أمي التي يرجع لها الفضل الأكبر في مساعدتي على إتمام إنجاز هذا العمل

- إلى روح المخرج الجزائري الراحل شندرلي الذي كان واحدا من بين أوائل الجزائريين الذين رفعوا كاميراتهم لتصوير وكشف ما طمسته واخفته السينما الاستعمارية طويلا .

- إلى أفراد عائلتي ، وجميع الأصدقاء والزملاء .

———— ٥٥ ٥ ————

شكر وتقدير

أتقدم بالشكر والتقدير الى:

- الدكتور: زهير احدادن على اشرافه على هذه الرسالة ، وبالتالي مساعدته لي على مناقشتها

- الدكتور: قيراط محمد على النصائح والارشادات التي قدمها لي خاصة المنهجية منها.

- الاستاذ: عبدالعزيز بوباكير على مساعداته خاصة مايتعلق منها بعدد من مراجع هذه الدراسة .

- أخوي موسى وعمر بوبربوش اللذان ساعداني كثيرا على وضع هذه الدراسة في شكلها النهائي.

المقـــدمـــــة

ــــــ ٥ ـــــ

تعتبر السينما من أكثـــر وسائل الاعـــلام والتثقيف أهميــــة وذلـــك نظـــرا لتميز طريقتهـــا في التعبير والوصول الى الجماهيـــر ، الى جانـــب مـــا تتمتـــع بـــه مـــن قـــدرة فائقـــة على عكس الموضوعات وتناولها في قالب فني مشهـــر .

فمنـــذ العـــروض الأولى للاخـــوة لوميـــار " جعلت السينما من الصـــورة المتحركة وسيلة لمعرفـــة وعكس الواقع . لكن ليس بكل حيثيا تته وانما بالتقـــاط حـــدث دالا من هـــذا الواقـــع . ففـــي علاقة الواقع الموضوعي وعكس هـــذا الواقـــع فنيا يكمن المنطق الخيالي للسينما فالذى يصور مختلـــف موضوعات المجتمع ، بشرط أن تكون أهميتها في دلالتها ومعانيها الفنية . إذن من أهـــم خـــواص السينما انها تحول عناصر الواقع الاجتماعي الى رؤاية فنيـــة وجماليـــة تحمل قيمة ذات معنى . فالسينما لم تعد وسيلة "جمالية فقط بل هي كذلك مجالا للتعبير الفكرى والايد يولوجي فهذا " أورسون ولس " يعتبر أبســـط كلمـــة يتفـــوه بهـــا فنـــان تعبير عن موقف اجتماعـــي .

السينمـــا هي جزء من مظاهر الحياة التي تسيطر في نظر " سارتر " علـــى الوعي في الواقـــع وعلى العكس يسعى الوعي في المجال الفني السيطرة والتحكـــم في هذه الحياة (1) والسينما بإعتبارها جزءا من الفـــن تأخذ هذا الإتجاه . فمن دواعي الابداع عند الانسان هي بكل تأكيد تلك الحاجة الملحة التي تدفعه الى الإحساس بعلاقته مع العالم الذى يعيش فيـــه .

كل هـــذا يعني أن السينما أصبحت تعمل ليس بمعزل عن مختلف الظواهـــر التي يفرزها المجتمع ، وتشكل بالتالي مادة للتصوير الفني بل أكثر من ذلك تشكلـــت في حد ذاتها ظاهرة اجتماعية أوحدثا شاملا على حد قول " عبد الغني مغربي " . هذه الشمولية تقود الى القول أن كل ماتصوره السينما نابـــع من بيئة اجتماعية واقتصادية وسياسية لها خصائصها ومميزاتها . والفنان يقدر ماهو ملاحظا وملتقطا لمختلـــف الأحداث الدالة في هذه البيئة فهو كذلك كالآخرين يعيشها ومنغمسـا فيهـــا .

هذه المعاينة البسيطة تؤدى الـــى القول أن السينمـــا الاستعماريـــة

حاولت عكس المجتمع الجزائري إنطلاقا من تصورات و اهداف الايديولوجية الإستعمارية ، مركزة على أهم المجالات الحساسة، بالنسبة للسياسة الاستيطانية و أهمها الريف الذي يشكل قاعدة اساسية في الصراع بين المستعمر والمستعمر لأن الإستيلاء عليه يمثل بالنسبة لكل طرف ضمانا لوجوده واستمراريته. فبعد السيف و المحراث عمد الاستعمار الى توظيف اجهزته الايديولوجية والفكرية لانجاح مخططه الإستيطاني في الريف الجزائري ومن بينها السينما، وإلا كيف يبرر دخول السينما إلى الجزائر في نفس فترة نشأتها، أي مباشرة بعد العروض الأولى " للأخوة لوميار" بباريس.(*)

لذا فمن أجل فهم . . المجتمع الإستعماري و تناقضاته السوسيو-إقتصادية و الثقافية يلجأ في هذا البحث إلى السينما ليس فقط كفرجة أو إيديولوجيا، وإنما أيضا كمصدر تاريخي، كوثيقة، و كشاهد على ما عرفه الريف الجزائري من إستغلال وعنصرية. ضمن هذا الإهتمام العام تولدت الأسباب الذاتية والموضوعية لإختيار موضوع هذه الدراسة :

فالذاتية تتجسد في الاهتمام الذاتي بالكتابة والنقد السينمائيين خاصة ما يتعلق بتاريخ و سوسيولوجيا السينما فالنظرة السريعة) على ما كتب حول السينما الاستعمارية في الجزائر تؤكد أنه قليل جدا، وأغلب ما كتب كان باللغة الفرنسية، لذا فهذا العمل يعد أول دراسة جامعية باللغة العربية مخصصة بكاملها للسينما الإستعمارية بالجزائر، وبالتالي فهي محاولة بسيطة و متواضعة في هذا المجال.

أما الاسباب الموضوعية في الإختيار فتكمن أساسا في الأهمية التي تكتسيها هذه الدراسة والأهداف المتوخاة منها :

تكمن الأهمية الموضوعية لهذه الدراسة في طابعها السوسيولوجي العام إذ تتناول الريف الجزائري في السينما الإستعمارية خلال فترة زمنية طويلة نسبيا (1830-1896-1962) كفيلة بإعطاء نظرة واضحة على ما عرفه هذا الريف ومجمل الجزائر من احداث تاريخية إجتماعية إقتصادية و سياسية وكيف واكبت السينما عملية تصوير وعكس هذا السياق التاريخي وما صاحب ذلك من أهداف سياسية وايديولوجية.

كما أن الأهمية الموضوعية للدراسة تتمثل ايضا في تناولها بالتحليل للإشكالية انطلاقا من خلفية نظرية تركز على الإستفادة من علوم المجتمع المختلفة مثل علم الإجتماع، التاريخ، السياسة والأدب.. الخ واعتمادها كمدخل اساسي لتحليل مسيرة الريف الجزائري في العهد الاستعماري و من ثمة محاولة فهم ما عكسته السينما في هذا المجال.

وكشف الحقيقي والمزيف في هذا التصوير.

انطلاقا من هذه الاهمية فان الهدف الأساسي للدراسة هو محاولة إستخلاص الجوانب الكمية الصريحة في صورة الريف الجزائري في السينما الاستعمارية وما تحويه هذه الصورة من خطاب ايديولوجي ضمني بمعنى دراسة الريف كمتغير سوسيولوجي - تحتني من خلال أحد مجالات البناء الفوقي المنتج للافكار والايديولوجيا أي السينما التي تحلل هنا ليس كظاهرة منفصلة عن الواقع التاريخي والإجتماعي الذي تستمد منه محتواها، وإنما كذلك من خلال اعتبارها نتاجا وتعبيرا من هذا الواقع، وهذا ما يدخل فيما يسمى بسوسيولوجية السينما.

الهدف الآخر لهذه الدراسة يكمن في الجوانب الكمية والكيفية في التحليل أي أنها لا تهدف فقط الى نتائج مجهولة من خلال تجميع عناصر خامة من الميدان او لحل مشكلات فورية (*)(*) وانما الهدف يتحدد أيضا في تجميع عناصر البحث الاساسية والمختلفة ووصف وتحليل هذه العناصر، والتي كثيرا ما يحكمها الجدل والتناقض وتفسيرها في اطار سوسيو- تاريخي مما يعطي لهذه الدراسة أهميتها النظرية - التحليلية الكفيلة بإعطاء الكثير من المعرفة والمعلومات حول ظاهرة السينما الإستعمارية في الجزائر.

هذه الظاهرة ذات طبيعة تاريخية أي انها جزء لا يتجزأ من الماضي الاستعماري للجزائر الذي ما زالت آثاره واضحة حتى الإستقلال فسينما الاستقلال مثلا : هي وريثة السينما الاستعمارية من حيث هياكلها القاعدية وحتى الكثير من المواضيع والمحتويات، لذا فالهدف هنا يكمن في الدراسة الضرورية لهذه الظاهرة، فالتاريخ مثلما يكتب عن طريق الأحداث السياسية او الاقتصادية، فانه يسجل ايضا من خلال الجوانب الثقافية والإبداعية، ومنها السينما ولهذا فالبحث محاولة متواضعة في كتابة بعض جوانب تاريخ الجزائر.

لتحقيق هذه الغايات، تمّ تقسيم هذه الدراسة الى المحاور التالية:

المقدمة : وفيها تعريف بالموضوع من حيث أسباب الاختيار والأهمية التي يكتسيها والأهداف المتوخاة منه اضافة الى التقسيم العام الذي يتخذه التحليل ومجمل الصعوبات التي واجهت هذه الدراسة.

الإطار النظري : يتضمن تحليل متغير الريف نظريا وسوسيولوجيا مع التطرق الوجيز لبعض الأعمال السينمائية العالمية التي تناولت مواضيع الأرض وقضايا الريف مع عرض أهم الدراسات السابقة حول السينما الاستعمارية في الجزائر بالعربية والفرنسية بإعتبارها الخلفية النظرية المباشرة للموضوع.

الإطار المنهجي : و فيه شرح لأهم الخطوات والأدوات المنهجية التي يعتمدها التحليل، بدأ بتحديد الإشكالية وصياغتها، ثم وضع بعض التساؤلات وصياغة الفروض التي تقود مسار التحليل بعد ذلك تحديد المنهج المتبع في الدراسة وطريقة تكيفه مع موضوعها وأخيرا شرح الطريقة التي تم بها تحديد المفاهيم والمصطلحات.

- الإطار الاجرائي للدراسة ومستوياتها: و ينقسم إلى أربعة فصول اساسية :

- الفصل الأول: و يعتبر المستوى الأول من الدراسة الإجرائية و يتضمن المسار التاريخي الذي مرّ به الريف الجزائري في الفترة الإستعمارية على كافة المستويات الإجتماعية، الإقتصادية، الثقافية والسياسية والهدف من ذلك هو الإمساك بالخصائص السوسيو - تاريخية التي تشكل الواقع الفعلي .

- الفصل الثاني : فيه تتخذ الدراسة الإجرائية مستوى آخر أي دراسة إنعكاس هذا الواقع الفعلي في الواقع المتخيل الذي تقدمه السينما الاستعمارية من خلال الصورة الصريحة للريف.

- الفصل الثالث : يتضمن الجوانب النوعية في هذه الصورة و محاولة إستخلاص مجمل خصائص و مميزات الخطاب الايديولوجي الإستعماري الذي تقدمه وعلاقته الجدلية بالإيديولوجيا الإستعمارية من جهة و واقع الجزائريين الريفيين من جهة أخرى .

- الفصل الرابع : هنا يستخلص الخطاب الإيديولوجي ليس من خلال الصورة الفنية الصريحة لكن من خلال التنظيم السياسي العام للسينما الاستعمارية و توزيعها في الارياف و نصيب كل من المعمرين والريفيين الجزائريين من هذا التوزيع.

- الخاتمة : و هي عبارة عن حوصلة عامة لما توصل إليه البحث من استنتاجات و أحكام وفي الأخير تمّ تذييل الدراسة بملحق يضم قائمة الفيلوغرافيا الاستعمارية بالاضافة إلى أهم المراجع التي اعتمدت عليها أمّا الفهرس فيحتوي على خطة البحث العامة و محاوره الأساسية .

منطقيا كل عمل علمي مهما كانت طبيعته تعترضه صعوبات و مشاكل ومن أهم صعوبات هذه الدراسة تتجسد في نقص المراجع و البحوث المتعلقة بالسينما الإستعمارية في الجزائر، والموجود منها قليل جدا، ينحصر في بعض الأعمال الجامعية. فما عدا "عبدالغني مغربي" فان البقية ... ←

تتميــز بنــوع من السرد التاريخـي دون الغـوص في تحليـل هذه الظاهرة تحليـلا معمقـا من حيث الجوانب الإيديولوجيـة والسوسيولوجية وأغلبهـا مكتوب باللغة الفرنسيـة،أما الدراسـات بالعربيـة فهـي تكـاد تكـون منعدمـة ما عـدا بعض الأعمـال الجامعيـة في علـم الإجتمـاع التي تناولت السينما الجزائريـة بعـد الاستقـلال و بالتالي تخصيصهـا لجـزء صغير للسينمـا الإستعمارية كمدخل للموضـوع فهـي أقـرب الى العجالة التاريخـية منها إلى الشـرح والتحـليل.

هـذه الدراسـة متعلقـة بسوسيولوجية السينما الإستعماريـة فـي الجزائر و بالتالي فهي تركـز على اشكاليـة تمتـد على فترة زمنيـة طويلـة نسبيا تساير فيهـا تطـور الإيديولوجيـة الإستعماريـة والصعوبـة تكمـن في ضـــرورة الإلمـام بأهـم العناصـر دون السقوط في الإطنـاب والخـروج بالتحليل إلـى أشيـاء لا مبـرر لهـا . بالقـدر الـذي يكـون فيه الإيجـاز وعدم الإطناب كافيان للاجابـة و تحليل إشكالية الدراسـة.

-------00- ----

هوامش المقدمة

——— 0 ———

(1) _ AMENGUAL. (BARTHELEMEY) CLEFS POUR LE CINEMA.
PARIS SEGHER . 1971 . P : 107.

(+) _ كان ذلك بمناسبة المعرض السينماتوغرافي الدولي سنة 1896

(*) (*) _ كما هو الحال في الدراسات الميدانية الأمبريقية

الإطار النظري للدراسة

٤٧١٥٠٤

(I) - التعميم التحتي للريف :

(I. 1) - نظرية الثنائيات

(I. 2) - نظرية المتصل الريفي الحضري

(II) - الريف في السينما العالمية :

(II. 1) - الريف في سينما الدول الغربية والاشتراكية

(II. 2) - الريف في سينما العالم الثالث

(III) - تحليل الدراسات السابقة :

(III. 1) - دراسات باللغة الفرنسية

(III. 2) - دراسات باللغة العربية

يتضمن الإطار النظري تحليل المتغير المراد دراسته "الريفي السينما الإستعمارية" تحليلا نظريا وتصويريا، وهذا من أجل ترتيب مدخل للتحليل الإجرائي المتعلق بالسياق التاريخي الذي مر به[*] الجزائر في الفترة الإستعمارية وكيفية إنعكاسه في التصوير السينمائي الإستعماري، ويتألف الإطار النظري من ثلاثة محاور أساسية :

- الأول : تحليل متغير الريف تحليلا سوسيولوجيا بحتا، أي التعرض لمختلف التعريفات التي قدمها الباحثون في هذا المجال وخاصة تلك المتعلقة بعلم الإجتماع الريفي - الحضري.

- الثاني : تقديم لمحة موجزة عن بعض الأعمال السينمائية في العالم التي تعرضت لمسألة الأرض وقضايا الريف.

- الثالث : تحليل الدراسات السابقة حول موضوع السينما الإستعمارية في الجزائر بإعتبارها الخلفية النظرية المباشرة للموضوع.

(I) - المفهوم التصوري للريف :

يقصد بالمفهوم التصوري للريف التعرض لبعض النماذج المثالية التي وضعها العلماء والباحثون لدراسة الريف أو المدينة وكيفية التمييز بينهما والمبنية أساسا على نظريات وأفكار تصورية عامة قد تنطبق على مجتمع دون الآخر أو قد تنطبق بدرجات متفاوتة.

الهدف من الدراسة التصورية ليس التأكد السوسيولوجي البحت لمدى تطابق هذه النماذج على الريف الجزائري وإنما محاولة التعمق في تحليل هذا المفهوم إبتداءا من التصور إلى الإجراء وبالتالي وضع خلفية نظرية تكون بمثابة المرجع التصوري لفهم أوضاع البيئة الريفية الجزائرية التي عرفت إستعمارا إستيطانيا، وبالتالي فنظرة هذا الإستيطان كانت مستوحاة من النتاج الفكري والمعرفي الغربي ومن بينها علم الإجتماع الريفي الذي تستمد منه أهم التعريفات.

فالمحاولات الأولى لفهم الريف ووضع تعريف له تتمثل في تلك الأعمال التي كانت تميز بين المدينة والريف بإعتبارهما مجتمعين مختلفين من حيث طبيعتهما وتكوينهما الإجتماعي والإقتصادي وأهمها :

(I . 1) - نظرية الثنائيات :

هذه النظرية تبدأ بتلك المحاولات المبكرة التي قام بها الفلاسفة والمفكرون من بينهم عبد الرحمن بن خلدون الذي وضع تمييزا بين البدو والحضر وبالضبط في الباب الثاني[+] من المقدمة المشهورة :

" في العمران البشري والأمم الوحشية والقبائل " اذ قسّم المجتمع إلى قسمين: مجتمع البدو ويقصد به الريف ، ومجتمع الحضر ويقصد به المدينة [1]. وبعد ابن خلدون ظهرت في أوروبا الكثير من المحاولات المتأخرة أهمها :

-ثنائية دوركايم : التي تقابل بين مجتمع يسوده التضامن الآلي ويقصد به الريف ، فهو بسيط محدود النطاق ، غير معقد التركيب وغير خاضع لمبدأ تقسيم العمل . ثم مجتمع يسوده التضامن العضوي ، ويقصد به المدينة فهي واسعة النطاق ومعقدة التركيب وتخضع لمبدأ تقسيم العمل .

-ثنائية فريدناند تونيز : وهي تقابل بين ما يسميه المجتمع المحلي ويعني به الريف التي تسوده روابط القرابة والعلاقات الأولية التي تتميز بالتضامن وقوة الروابط . ثم المجتمع العام ويقصد به مجتمع المدينة الذي تسوده علاقات المصلحة والتعاقد ولذلك نجد الروابط الإجتماعية في هذا المحيط العام مائعة والمشاركات الوجدانية غير متكاملة ، والعلاقات الفردية قائمة على الحذر والمنفعة الخاصة [2].

-ثنائية تشارلز كولي : هذه الثنائية تقابل بين مجتمع تسوده العلاقات الأولية التي تتسم بالقوة والتماسك والتعاون وتسود داخل المجتمعات الصغيرة ، ومنها الأرياف . ثم مجتمعات تسودها العلاقات الثانوية التي لاتقوم بصفة مباشرة وجها لوجه ، وهي تتميز بكبر الحجم وضعف العلاقات الشخصية المباشرة وسيادة العلاقات الرسمية والتعاقدية [3].

بالإضافة إلى ما سبق توجد عدة تصنيفات مشهورة في هذا المجال فماكس فيبر يفرق بين النموذج التقليدي والنموذج العقلي ، و"هوارد بيكر" يميز بين النموذج المقدس والعلماني ، اذ يقصد بالأول تلك المجتمعات ذات الثقافات البطيئة التغير المتصلة بغيرها من الثقافات [4].

يمكن القول أن هذه التصنيفات الثنائية ما هي إلا مجرد بناءات عقلية وتصورات ذهنية أكثر منها واقع إجتماعي متحقق بالفعل وإن كان هناك بعض التحقق فهو يختلف من مجتمع إلى آخر ، وكثير من الخصائص والمميزات في هذه الثنائيات تنطبق على الحياة الريفية الجزائرية خاصة في الفترة الإستعمارية مثل : التضامن ، التعاون الجمعي في المجال الإجتماعي والإقتصادي ... إلخ ، والتي كانت قاعدة الصمود ضد السياسة الإستعمارية على مدى فترة زمنية طويلة ، غير أن الإستعمار حاول أن يلصق صفة الآلية (دوركايم) بالمجتمع الجزائري كدليل على التخلف وليس تأكيدا للصفات السابقة بمفهومها الإيجابي (*) (*)

(I . 2) - نظرية المتصل الريفي - الحضري :

لقد عرفت نظرية الثنائيات الريف بالعلاقة مع المدينة، إذ درست هذين المتغيرين بإعتبارهما متقلين ومنفصلين عن بعضهما تماما. و بذلك فهي تهمل عنصرا أساسيا لتشكل وتطور المجتمعات وهو التغيير. فسوروكين وزيمرمان يران أن التحول من المجتمع الريفي الخالص إلى مجتمع حضري لا يمكن أن يتم فجأة، ولكنه يحدث بشكل تدريجي. فليس ثمة حدا فاصلا يستطيع أن يكشف لنا عن وجود عن فارق أكثر تحديدا يميز بين المجتمع الريفي والحضري. لذا فإن التحضر أو التريف مفهومان لا يدلان على موجودين منفصلين، ولكنهما عبارة عن متصل في أحد طرفيه أولى درجات الحياة الريفية وفي الطرف الآخر أقصى تطور الحياة الحضرية. ويمكن النظر إلى سمات كلا الطرفين من حيث العدد النسبي للسكان فهو في الحضر أكثر منه في الريف، كذلك من حيث تنوع قدرات الناس ومهنهم وجوانب نشاطهم.(5)

على خط هذا المتصل أستخدم "زيمرمان" و"سوروكين" عدة محكات للتمييز بين الريفي والحضري وذلك وفقا لما يلي: 1- الفروق المهنية 2- الفروق البيئية. 3- حجم المجتمع. 4- كثافة السكان وتجانسهم أو تباينهم من حيث الخصائص النفسية والإجتماعية واللغة والمعتقدات وأنماط السلوك. 5- الفروق في شدة الحراك الإجتماعي. 6- الفروق في إتجاه الهجرة 7- أنساق التفاعل.

إلى جانب هذه الأعمال توجد إسهامات أخرى تصب في هذا المجال مثل أعمال "بنورث" و"راد فيلد" إذ يرى "نورث" أن هناك عدة خصائص تميز الحضر عن الريف منها الحجم، وكثافة السكان، اللاتجانس إنتشار العلاقات الثانوية وسيادة الضبط الإجتماعي الرسمي. وبدوره يصف الريف أو ما يسميه المجتمع الشعبي بكونه مجتمعا صغيرا منعزلا أميا يسوده التجانس والشعور بالتضامن الجماعي.(6)

أهم انتقاد يوجه إلى هذه النظرية بالرغم من أهمية أعمال "رادفيلد" خاصة على أنها أعمال نظرية فهؤلاء يفترضون أن المجتمع الريفي يتميز أكثر من المدينة بالتجانس والإستقرار، مع أن هذا المجتمع ليس بالضرورة يبقى مستقرا. فقد يتعرض إلى فترات من التوتر وموجات من عدم الإستقرار، فالريف الجزائري عرف في الفترة الإستعمارية توترات شديدة وتغيرات عميقة في طبيعة تركيبته الإجتماعية والإقتصادية من جراء السياسة الإستيطانية.

يضاف إلى ذلك أن هذه الفروق ليست بالضرورة شاملة وعالمية كما يرون. فهم يفترضون مثلا أن العائلة الكبيرة -أو الممتدة تسود في الأرياف عكس النووية، كذلك القول بعلمانية المدينة أكثر من

الريف ، إلا أنه بالنسبة للمجتمع الجزائري يستنتج أن الأسرة الممتدة تسود بدرجة كبيرة في الريف وكذلك في المدينة ولو بدرجة أقل، إلى جانب سيادة المعتقدات الدينية والأخلاقية في الريف كما في المدينة أكثر من الطرق العلمانية والتي كان لها دور كبير في الصمود أمام الإستعمار ومقاومته .

من خلال العرض السابق لأهم التفسيرات التي وضعها العلماء لتحديد وتفسير البيئة الريفية ، يلاحظ أنه من الصعب وضع تعريف محدد للريف فإذا كانت هذه المحاولات تعرفنا المتغير بإعتباره عنصرا لمجتمع أوسع ، فهو بذلك يتحدد تعريفه بالضرورة من حيث علاقته بالمدينة ، وبذلك يصبح عنصرا هنا مشيا وخاضعا بالرغم من ذلك ، فالبيئة الريفية تتحدد تعريفها من خلال الملامح والخصائص السائدة فيها والتي تعطيها سماتها المميزة إذن يمكن وضع وصياغة تعريف للريف يعتمد ويأخذ في الحسبان ما أمكن من آراء العلماء السابقة الذكر وهو :

المجتمع الريفي مجتمع يتسم بصغر الحجم والتجانس في الأعمال والمهن وسيادة الإتجاهات المحافظة والقيم الروحية والدينية. (7) كما يقوم على أساس إختلاط الأدوار ، إذ هو عبارة عن جماعة يعرف بعضهم معرفة متبادلة في إطارها يمنع النظام الداخلي المتبادل أي إختيار في العلاقات الإجتماعية . في الريف لا يوجد أصدقاء وإنما هناك جيران وأقارب فقط تمارس الحياة في إطار من التوحد الإجتماعي الكبير للغاية مع الجميع ، بحيث يصبح من الممكن خلق روابط خاصة لا تقوم على أساس قرابة جغرافية أو علاقة قائمة على المصالح الإقتصادية والإهتمامات السياسية (8)

من خلال التعاريف السابقة يمكن إستخلاص الكثير من الخصائص والصفات التي تنطبق على الريف الجزائري خاصة في الفترة الإستعمارية ، حيث كان فيها يحتفظ بكثير من هذه الخصائص التي لعب بعضها دورا كبيرا في الصمود ضد الإستعمار والبعض الآخر أحدثت عليه السياسة الإستيطانية تغيرات جزرية خاصة الإجتماعية والإقتصادية وهذا ما يتم التعرض إليه في الدراسة الإجرائية .

(III) - الريف في السينما العالمية

الدراسة التصورية والنظرية لا تتضمن فقط التحليل السوسيولوجي لمفهوم الريف إنطلاقا من النظريات والنماذج التي طرحها العلماء في هذا الميدان وإنما كذلك إعطاء لمحة وجيزة عن كيفية إنعكاس هذا المتغير في النتاجات الإبداعية والفنية في العالم وعلى رأسها السينما . في الحقيقة أن تاريخ وتطور السينما يبين أن هذا الفن الجديد نشأ في المدينة ، فأول عرض سينما طوغرافي حدث بأحد المقاهي الباريسية ثم ما أنفك ينتشر في أهم المناطق الحضرية في العالم ، ولهذا فإن هذا الفن أخترع وطور ليعبر ويعكس في البداية حياة المدينة أكثر من الريف ، فإنتشاره

تزامن تاريخيا مع تطور المراكز الميتروبولية وتعاظم المد الصناعي ، الأمر الذي أفرز أوضاعا إقتصادية وإجتماعية وسياسية معقدة نتجت عنها شبكة من العلاقات والمصالح المختلفة أرتبطت خاصة بالنظم الرأسمالي وتطوره في الدول الغربية التي كانت المهد الأول للفن السينمائي الذي أصبح مع الزمن مرآة عاكسة لمختلف الظروف التي تعيشها هذه المجتمعات والشعوب.

تبين إذن أن المدينة هي صانعة السينما والمستهلك الأول لها . فجمهورها في الغالب هو جمهور حضري يسكن المدن ، لكن كل هذا لم يمنع من ظهور الكثير من الأعمال السينمائية العالمية التي جعلت من الأرض وقضايا الريف موضوعات للتعبير عن كثير من إهتمامات بعض الشعوب خاصة الدول العالم الثالث التي عرفت إستعمارا غربيا أثر تأثيرا كبيرا على بناها الإقتصادية والإجتماعية ومنها الأرض حيث أولتها دول الإستقلال أهمية في عملية التنمية . و لتحقيق ذلك سخرت الكثير من الوسائل ومنها وسائل الاعلام وأهمها السينما التي واكبت مراحل التغيير التي عرفتها البنى الريفية في هذه الدول .

(II.1)- الريف في سينما الدول الغربية والإشتراكية :

إن التطور الكبير الذي عرفته السينما الغربية جعلها تتطرق إلى جل الموضوعات والمشكلات التي أفرزتها الحياة الميتروبولية والتطور الصناعي والإقتصادي . غير أن مشاكل الأرض وقضايا الريف تبدو قليلة جدا في الطرح السينمائي الغربي ، ويمكن رد السبب في ذلك إلى محدودية الدور الذي يمكن أن يقوم به الريف في مجال التطور الصناعي في الدول الغربية . فعلم الإجتماع الريفي في هذه الدول مثلا كان ينظر إلى الريف على أساس إقتصادي مهني بمعنى الإهتمام بكيفية مواجهة مشكلات الإنتاجية التي يواجهها المشتغلون في الزراعة

في الولايات المتحدة بالرغم من الإزدهار المدهش الذي عرفته السينما وإنتاجها الغزير وتعدد موضوعاتها ، إلا أن المسألة الزراعية وقضايا الريف تكاد تكون منعدمة وغائبة في التصوير السينمائي ما عدا في أفلام الوسترن حيث تظهر الأرض والمناطق الريفية كمجالات جغرافية واسعة أو كديكور يقابلها إصرار على ضرورة الإستيلاء على هذه الأراضي والقضاء على سكانها الأصليين من الهنود ، وهنا تبرز النزعة العنصرية والتوسعية الأمريكية.

إن أفلام الوسترن كثيرا ما أبرزت البيئة الريفية على أنها مجالا هاما لإقامة المناطق الحضرية من قرى ومدن ، وشق السكك الحديدية و إستغلال مناجم الذهب ... إلخ . كل هذا مرتبط بالتوسع الهائل الذي عرفه النظام الرأسمالي وما صاحبه من تدفق كبير للمهاجرين الذين نزحوا إلى الأرض الأمريكية الواسعة وطبيعتها الغنية مجالا لجمع الثروة وإقامة حياة جديدة ، وأحسن مثال -

- - 1940 ...

رواية الكاتب الشهير "ستان بيك" والتي تحمل نفس العنوان وفيه عرض لحالة بعض القرويين الذين يتعرضون لإستغلال الرأسماليين حيث يجبرون على ترك ومغادرة أراضيهم التي كانت أساس معيشتهم إلى مناطق أخرى للبحث عن العمل التي يوفر لهم وسائل العيش.(9) في هذا العرض دليل على العلاقة الاستغلالية بين هؤلاء الرأسماليين والقرويين.

يضاف إلى كل هذا أن إنعكاس البيئة الريفية في التصوير السينمائي الأمريكي ما هو إلا إمتداد لبقية النتاجات المعرفية الأخرى التي تأخذ المنحى الحضري، مثلا في علم الاجتماع الريفي الأمريكي هناك ما يعرف بالإتجاه الاحصائي لتعريف الريف والذي يعتمد على أساس حجم المجتمع وعدد سكانه. فالريف هو المجتمع الذي يقل عدد أفراده عن حد معين، إذ يعتبر التجمع السكاني ريفيا إذا قل عدد سكانه عن 2500 نسمة. أما إذا زاد حجم التجمع السكاني عن ذلك فهو مجتمع غير ريفي حتى ولو كان سكانه يعملون أساسا في ممتهن الزراعة.(10)

كل هذه المعطيات ذات الصبغة الحضرية تفاعلت لتنعكس في نظرة السينما الأمريكية لقضايا الريف، ومع التطور الصناعي بدأت السمات الريفية تتضاءل في المجتمع الأمريكي الامر الذي أدى إلى إنتشار المدن وإزدياد عدد سكانها وتطور شبكتها الصناعية. ومن البديهي أن تواكب السينما الامريكية كل هذا التطور وتحاول رصد الظواهر الإجتماعية والسلوكية التي أفرزها هذا التطور، فمثلا ظهر في إطار الإنتاج الأمريكي في السبعينات أنواع سينمائية جديدة مرتبطة بالتغيرات الجوهرية عرفها المجتمع الأمريكي مثال ذلك الافلام التي تتناول المشاكل النفسية لشباب المدن الكبرى، والتي من أسبابها العميقة المدمرة إدمان الجنس و المخدرات والكحول، وما أنفجر عنها من أشكال الجريمة والسرقة والبغاء والإستهتار العنف والإنحلال.(11)

من هنا يتضح أن قضايا الريف وموضوع الأرض بالمفهوم المتعارف عليه في دول العالم الثالث مثلا كانت غائبة تماما في التصوير السينمائي الأمريكي، ومن أهم أسباب ذلك كون المجتمع الأمريكي بفعل التطور التاريخي الذي عرفه تطغى عليه السمات الحضرية أكثر من السمات الريفية ومن البديهي ان ينعكس كل هذا في هذا التصوير.

أما في الدول الأوروبية الغربية الأخرى، يمكن ملاحظة نفس الظاهرة تتكرر تقريبا. إذ أن أفلام الريف قليلة جدا في سينما هذه الدول، لأن طبيعة مجتمعاتها شبيهة بالمجتمع الأمريكي من حيث درجة التحضر والتريف وبالتالي الإنشغال بالقضايا التي أفرزها التطور الصناعي والتوسع الرأسمالي وآثاره على المجتمع. غير أنه تاريخيا يمكن حصر بعض الفترات التي حاولت فيها سينما بعض الدول الأوروبية الإهتمام نوعا ما بقضايا الحياة الإجتماعية للمناطق الريفية، وخاصة

في الحقبة التي تميزت بصعود بعض القوى السياسية الى الحكم واهتمامها بكثير من مشاكل البيئة الريفية مثل الجبهة الشعبية في فرنسا سنة 1936، حيث ظهرت أفلام مثل "طوني" لجون رنوار" و "قاربيك" لـ "جورج روكيبي" سنة 1947 الذي يصور حياة عائلة ريفية وصراعها مع الظروف على مدى فصول السنة الاربعة، إضافة إلى أفلام السينما الإستعمارية الفرنسية في الجزائر حيث تشكل فيها المجالات الريفية جوهر التصوير السينمائي.

أما في إيطاليا فقد عرفت مرحلة ما بعد التحرير سنة 1945 مولد إتجاه جديد في السينما الإيطالية وهو الواقعية الجديدة التي تعد ثورة على التقاليد السينمائية السابقة سواء من حيث التقنيات أو المواضيع، وفيها ظهر جيل جديد من المخرجين الذين بدؤوا يوجهون كاميراتهم إلى الأوضاع الإجتماعية الجديدة التي أفرزتها الحرب في المجتمع الإيطالي، وأهمهم "روسوليني" "فكونتي" و "دي سيكا" ... إلخ حيث عكفوا على إستقصاء الحقيقة الإجتماعية بطرق فنية جديدة وبسيطة (التصوير خارج الإستديو بين الديكورات الطبيعية مع الإستعانة بممثلين غير محترفين ... إلخ).

ضمن هذا الإطار أخرج فسكونتي سنة 1948 فيلم "الأرض ترتعد" أولى أفلام الواقعية الجديدة وأشهرها، حيث تدور أحداثه في إحدى القرى الصقلية الفقيرة ويصور حياة بعض الصيادين، وفيه تنديد عنيف بالمجتمع، وبالتالي طرح المشاكل التي تواجه المجتمع الايطالي بعد الحرب، بعد ذلك أخرج فسكونتي فيلم "روكو وإخوانه" سنة 1960 والذي يعد إمتداد لفيلم "الأرض ترتعد" وفيه تصوير لظاهر هجرة بعض القرويين من جنوب إيطاليا الى إحدى المدن الكبرى (ميلانو).

إلى جانب فسكونتي أخرج برنارد برتلوتشي فيلم "1900"، ويعد عملا ذا أهمية وشعبية كبيرة، فهو قصيدة شاعرية مهداة للريف الإيطالي وكفاحه منذ بداية القرن الحالي وهذا الفيلم يعكس أصالة هذا المخرج وشاعرية أعماله السينمائية. ماعدا أفلام الواقعية الجديدة في إيطاليا التي تطرقت بشيء من الصدق إلى قضايا المجتمع المختلفة، فإن قضايا الريف الأساسية خاصة بعد الحرب لم تول بالإهتمام الكافي، إلا البعض منها والتي تطرقت إلى الريف باعتباره حلقة جزئية من مجمل حلقات المجتمع الأخرى أو هو مجالا لتصوير بعض الأحداث المختلفة مثل فيلم "التحدي" لـ "فرنسيكو روزي" الذي يبين أحد مهربي التجائر يكتشف بالصدفة أن الريف يوفر مصدرا مربحا وهو تجارة الخضر.

في أسبانيا أخرج "بيرلنغا" سنة 1952 فيلم "مرحبا سيد مارشال" الذي تدور أحداثه في قرية من الريف الأسباني حيث تحاول السلطات المحلية هناك

الإقتناع بأن الأمريكيين من خلال مخطط مارشل سيجلبون للأسبانيين الرفاهية والإزدهار.

عموما يمكن القول أن السينما في الدول الغربية لم تول إهتماما كبيرا للريف بالمفهوم المتعارف عليه في الدول الإشتراكية ودول العالم الثالث وذلك لإختلاف طبيعة هذه المجتمعات وتطورها. فالنظام الرأسمالي كان يركز على المناطق الحضرية مقلقل التمركز الصناعي والأيدي العاملة، وبالتالي فالريف لا يشكل هنا إلا مجالا هامشيا وتابعا، وبالطبع فالسينما كانت تعمل ضمن هذا المنطق العام، الذي يحكم طبيعة المجتمعات الرأسمالية.

فيما يتعلق بالدول الإشتراكية خاصة الأوروبية منها، فيمكن القول أنها كانت نتاج لتلك التغيرات الكبيرة على المسرح الدولي التي عرفتها البدايات الأولى من القرن العشرين وأهمها قيام الثورة البلشفية في روسيا القيصرية سنة 1917 والتي مهدت لميلاد عالم جديد مناقضا للعالم الرأسمالي وهو كتلة البلدان الإشتراكية في أوروبا التي تختلف في نظمها السياسية، الإجتماعية والإقتصادية، من الطبيعي إذن أن تطرح مسألة الأرض وقضايا الريف بطريقة مختلفة وراديكالية في غالب الأحيان في الدول الاشتراكية.
إن وضع اللبنات الأولى لثورة زراعية ولتحقيق إجتماعية وسائل الإنتاج والتخلص من آثار الماضي في مختلف الأصعدة خاصة الزراعية منها التي كانت مصبوغة بالطابع الإقطاعي كل هذه المستجدات طرحت تساؤلات جديدة ناشئة من التغيير الإشتراكي الذي جعل من الريف أحد المجالات الأساسية لإقامة مركب صناعي - زراعي.

ضمن هذه المهمة الكبرى تدور أعمال السينمائيين الإشتراكيين وظهور ما تسمى بالواقعية الإشتراكية في السينما التي حاولت مواكبة هذه الوضعيات الجديدة ومعالجة مختلف المشاكل الناتجة عن تغيير الذهنيات والسلوكات في عالم خاضع لقوانين التغيير وبالتالي تمجيد بعض القيم الجديدة التي تطبع هذا العالم، من بين هذه القيم الجديدة العمل بإعتباره الأداة الأساسية لبناء المجتمع من المنظور الإشتراكي، وهذا ما يتجلى في فيلم " طريق الحياة" سنة 1936 لـ " إيفيالي ايك " الذي تكمن أهميته ليس فقط في جوانبه التقنية لكن في طرحه لقضية العمل، وتمجيده، وفيه تلميحا للمجتمع الرأسمالي القائم في كثير من الأحيان على الإستغلال والأحتيال.

نفس الموضوع يطرح في فيلم " السعادة " سنة 1935 لـ " الكسندر ميد فيركين" الذي يصور العمل والجهد الدووب الذي يقوم به أحد الفلاحين من أجل بلوغ السعادة والغنى إذ يتعلق الأمر بالفلاح " كمير" الذي بلغ به الفقر وحب تحقيق أمله إلى حد استخدام زوجته كجرار لحرث قطعة الأرض الرملية التي يملكها. (12)

إلا أن أهم الأفلام السوفياتية التي تناولت قضايا العمل الريفي و التحديات التي يواجهها، فيلم " الأرض" لـ ألكسندر دوفجينكو " سنة 1930 الذي يعتبر أحد

روائع السينما العالمية الإثني عشر وفيه يصور المخرج البدايات الأولى لنشأة التعاونيات الزراعية في منطقة أوكرانيا، بإعتبارها الشكل الجديد للتنظيم الزراعي في الإتحاد السوفياتي الناشئ، بالإضافة إلى مختلف الصعوبات والعراقيل التي تواجه مثل هذه التعاونيات، مسألة الأرض وقضايا الريف تأخذ نفس الطابع والتوجه السوفياتي في أفلام الدول الاشتراكية الأخرى، بإعتبارها تتبنى نفس الايديولوجيا مثل بلغاريا، تشكوسلوفاكيا، ألمانيا الشرقية والمجر ... الخ حيث أخذت السينما في هذه الدول مهمة التعبير عن الذهنيات والسلوكيات الناتجة عن التحولات الجديدة ومشاكلها مثال ذلك فيلم المجري "فيرين كوزا" " 10.000 شمس" وفيلم الالماني هيربت بالمان" طكو" ، الأول يصور فلاحين بدون أرض ينتج عنه سلوكين مختلفين أما الثاني فيصور شخصية " طونكو" بإعتباره شاهدا على ذلك الصراع القائم بين جيلين في الأوساط الريفية.

من هنا يتضح أن قضايا الريف في السينما الدول الإشتراكية تختلف تماما عن نظيرتها في الدول الغربية، حيث أهتمت ليس فقط بتصوير التحولات الواقعية التي عرفتها الأوساط الريفية لكن أيضا ما طرحته تلك التحولات من تغيير في الذهنيات في إطار حركة المجتمع الكلية وما تجدر الإشارة إليه كذلك هو أن نفس هذه التوجهات تظهر في سينما العالم الثالث حيث تحتل قضايا الريف مركز جوهري.

(II.2) الريف في سينما دول العالم الثالث

تاريخيا عرفت غالبية الدول العالم الثالث الإستعمار الغربي الذي أستغل ثرواتها وحطم بناها الإجتماعية والإقتصادية التقليدية وبالتالي كرس التخلف. فالإستعمار لم يهتم بالبيئة الريفية في هذه البلدان إلا بما كان يخدم أهدافه في المجال الإستيطاني والزراعي مع إهمال القوى الأساسية وهم الفلاحين الذين تعرضوا لمختلف أنواع القمع، وحتى الدراسات الإجتماعية حتى الحرب العالمية الثانية كانت تأخذ نفس هذا التوجه إذ لم تدرس البنى الريفية في دول العالم الثالث بسبب تخلف الزراعة والنتائج الخطيرة التي أحدثها الإستعمار على هذه البنى في مختلف مستوياتها. غير أن بعد الحرب العالمية الثانية بدأ المفكرون والمنظرون يولون الإهتمام بالمجتمعات الريفية نظرا للدور الثوري الذي قامت به ضد الإستعمار كما انه بعد الإستقلال وجدت هذه المجتمعات نفسها أمام جماهير غفيرة من الفلاحين الفقراء التي تعيش حياة إجتماعية وإقتصادية قاسية إلى جانب التطورات اللاحقة التي بينت الدور الذي يمكن أن يقوم به الفلاحون في العملية التنموية.

ضمن هذا السياق قامت السينما في دول العالم الثالث بعكس وتصوير مختلف هذه التطورات، فالشواهد والتحليلات التي قدمها السينمائيون

تشير إلى شتى الوضعيات التاريخية (الكولونيالية - ما بعد الكولونيالية) والتجارب التنصوية و سزاوجتها بالإتجاهات الجمالية التي عرفتها سينما العالم الثالث مثل السينما الجديدة في البرازيل.
دول امريكا اللاتينية مثلا عرفت سيطرة وإستغلال الشركات المتعددة - الجنسيات خاصة الأمريكية منها التي أستأثرت بخيرات هذه الشعوب يضاف إليها الطغيان السياسي الذي تمثله الديكتاتوريات العسكرية العميلة كل هذه الظروف أنتجت الفقر والإستغلال خاصة في أوساط الريفيين والفلاحين.

إن أصالة سينما أمريكا اللاتينية خاصة البرازلية منها تكمن في طريقتها المباشرة لإدخال الثقافة الشعبية الريفية والأساطير في أفلام ذات مستوى جمالي وفني كبيرين، وحتى في نفس الوقت احتجاج سياسي فعّال يوجه ضد الإستعمار بمختلف أشكاله إنطلاقا من التأكيد على القيم الثقافية للعالم الثالث. المخرج البرازيلي المشهور "جلوبير روشا" يشرح هذا المفهوم وذلك في مقال نشره سنة 1967 بعنوان "الناحية الجمالية في العنف" إذ يقول :

« إن الجوع في امريكا اللاتينية ليس فقط ظاهرة تنذر بالخطر من الفقر الإجتماعي، ولكنه أيضا جوهر المجتمع نفسه ... وهكذا فإن ثقافتنا يمكن أن نصفها بأنها ثقافة الجوع وهنا تكمن أصالة السينما الجديدة بالنسبة للسينما العالمية . وأصالتنا هذه هي جوعنا، وبؤسنا الذي يشعر به معنا الآخرون ولكنهم لا يقاسموننا فيه . إننا وحدنا الذين نفهم معناه : ونحن نعرف أن القضاء عليه لا يتوقف على البرامج الفنية الموضوعية، وإنما يتوقف على قوة الجوع نفسها . تلك القوة التي تنسف الكيانات القائمة لكي تتجاوزها ...
ومن هنا فإن الجانب الأصيل في ظاهرة الجوع هو العنف» (13)

لقد أراد روشا" من خلال هذا الكلام وكثيرا من سينمائيي أمريكا اللاتينية أن يجعلوا من أعمالهم السينمائية أداة هدم وتخريب للمقومات الامبريالية التي تكرس الاستغلال والبؤس الاجتماعي في هذه المنطقة من العالم مثل هذا الاستغلال يبرز في فيلم "الورثة" لـ" كارلوس ديغاس" حيث يصور الحياة اليومية في الحقول الزراعية في البرازيل ومختلف أنواع الإستغلال التي يتلقاها العمال الزراعيون إلى جانب الإستغلال والقمع الممارس، تلعب الظروف الطبيعية دورا كبيرا في تعقيد الحياة الريفية ، هذا ما يعرضه فيلم "الجفاف" لـ" ڤيدلس سيكاس" سنة 1963 إذ يصور الحياة والكفاح المأسي لعائلة

ريفية مع الظروف الطبيعية في احدى مناطق صحراء الشمال البرازيلي .

أصالة سينما أمريكا اللاتينية و توظيف القيم الثقافية الريفية تبرز أيضا في فيلم " كومبيط " للكوبي " طوماس آليا " و هو يقدم صورة عن حفلات و تقاليد الفلاحين الريفيين الكنو بيين في مواسيم جني المحاصيل .

توظيف التقاليد الشعبية يتعدى مستوى الطقوس و الفلكلور إلى إستخدام بعض الاشكال الإجتماعية للعمل المبنية على الجوانب المشتركة المتوحاة من العادات و التقاليد . يظهر هذا في فيلم " يوجيما " 1974 الذي يقدم صور عن إستخدام و تطبيق المبادئ التعاونية التقليدية في العمل الزراعي إلى جانب إبراز الإستغلال الإقطاعي مثلما هو الحال في فيلم الاثيوبي " هايلي جريما " " حصاد الثلاثة آلاف سنة ".

في السينما العربية تحتل قضايا الريف مكانة هامة و أساسية في التصوير السينمائي لكون جل الدول العربية تعرضت للإحتلال أو الوصاية الإستعمارية . إضافية إلى سيطرة الإقطاع ... وسيادة طابع الحياة الريفية . بنظمها و تقاليدها في هذه الدول حتى وقت قريب .

السينما المصرية تطرقت في الكثير من أفلامها إلى مسألة الارض و الريف مثل " يوميات نائب في الارياف " لتوفيق طلع المستوحى من رواية توفيق الحكيم التي تحمل نفس العنوان . بالإضافة إلى فيلم " الأرض " ليوسف شاهين 1968 الذي يصور حياة الفلاحين الريفيين الذين يعيشون تحت مختلف الضغوطات السياسية و الإجتماعية التي كان يمارسها الإقطاعيون مما نتج عنها تناقضات كثيرة في هذه الحياة و بالتالي ضرورة إتحاد الكل من أجل مواجهتها .

في فيلم " الحرام " لـ " هنري بركات " 1965 نقد إجتماعي صارم من خلال تقديم لوحة تاريخية لحياة العمال الزراعيين الموسميين و تضامنهم مع أحد أصدقائهم لحمايته من مظالم العقاريين و تجاوزات الشرطة المتواطئة مع هؤلاء .

لقد عرفت الدول العربية بعد الاستقلال ظاهرة خطيرة تتمثل في النزوح الريفي نحو المدن . لذا لم يقتصر السينمائيون العرب على تصوير حياة الريف و مختلف التغيرات التي عرفها . بل توجهت أعمالهم إلى رصد عملية هجرة الريفيين الى المناطق الحضرية و ما يصاحب ذلك من مظاهر و مشاكل . فمن المألوف في كثير من الأفلام العربية ظهور إبن أو أبنة القرية التي تحل المدينة و تتعرض لمختلف التناقضات و المشاكل . و قد يكون مصيرهما الفشل أو النجاح . أو العودة ثانية إلى وطنها الريفي . في فيلم " الندامة " مثلا " لحسين كامل سنة

1975 والمأخوذ عن قصة قصيرة ليوسف إدريس" ... تبدو المدينة بعالمها المختلف ومغرياتها العديدة هاجسا يسيطر على ذهن فتاة القرية وأحلامها وينتهي بها الأمر إلى الإستجابة الى إغراء إبن المدينة ثم الهروب من زوجها الذي أراد أن يعيدها إلى القرية لتتيه في زحمة العاصمة الكبيرة. (14)

نفس الموضوع تناوله فيلم "وغدا" للتونسي "إبراهيم بابي"، حيث يبدأ الفيلم بالحلم الذي يراود إبن القرية عندما تضيق به الحياة في الحقل والإكتفاء في الرقعة الزراعية، فيفكر في الهجرة الى المدينة، فهناك سيجد حرية في ممارسة حياته العاطفية، غير أنه يصطدم بمشكلات جديدة لا يعرفها وسطه الريفي، البطالة، الدعارة ... الخ وينتهي الفيلم بعبارة "وغدا" بدلا من نهاية لإن المشكلة في وجدان الشاهد ما زالت قائمة.

بالنسبة للجزائر فإن مسألة الارض وقضايا الريف طرحت نفسها بشدة بعد الإستقلال لكون البلاد تعرضت إلى إستعمار إستيطاني أحدث تغيرات خطيرة وتشويهات عميقة في البنى الإجتماعية، والإقتصادية الريفية ومن بداهة الأمور أن ترث الجزائر بعد الإستقلال مختلف آثار هذه التشويهات لذى كان من أولى إهتمامات القيادة السياسية بعد الإستقلال الإهتمام بعالم الريف ومحاولة دمجه في عملية البناء والتشييد، ولقد قامت السينما الجزائرية بمواكبة هذه العملية. إذ كانت الأفلام الأولى (الستينات) تركز على مواضيع حرب التحرير إلا أنه في فترة السبعينات ومع بداية تطبيق الثورة الزراعية توجهت أنظار السينمائيين الجزائريين إلى قضايا الريف بالتركيز على الوضعية الإستعمارية، ووضعية الإستقلال في هذا الإطار ظهرت جملة من الأفلام أهمها فيلم "نوة" لعبد العزيز طولبي وفيه تحليل للظاهرة الإستعمارية في الريف الجزائري، وما صاحبها من تعسف إقطاعي، نفس الموضوع يطرح في أفلام أخرى مثل "وقائع سنين الجمر" للأخضر حامينا، و"بني هندل" و"المتأطلون" سنة 1976 لامين مرباح "الذي يصور فيه الإستيلاء على أراضي الفلاحين في أواخر القرن الماضي من طرف المستعمرين.

عموما يمكن القول أن موضوع الأرض وقضايا الريف هو المحور الأساسي الذي كانت تدور حوله أفلام السبعينات وما يؤكد طغيان هذا الإتجاه على السينما الجزائرية الأصول الإجتماعية لمخرجي هذه الأفلام ناهيك فهذا عبد العزيز طولبي يصرح قائلا:

> "أنا إبن فلاح عشت طفولتي في قرية صغيرة كتلك التي ظهرت في "نوة" حتى سن الثالثة عشر لم أكن أعرف ما نا تعنيه النقود، ولم أرى ولا ورقة بنكية، لم أسمع حتى ولو كلمة بالفرنسية ... إني لم أحفظ إلا القرآن مع إخواني وأطفال بلدتي." (15)

ما تجدر الاشارة اليه أن السينما الجزائرية قدمت مواضيع الريف في طرح معاكس لطرح السينما الاستعمارية التي تشكل محور هذه الدراسة " الريف الجزائري في السينما الاستعمارية " حيث يتم فيها تحليل الطرح الإستعماري باعتباره أصل الظاهرة و با لتالي فتح المجال مستقبلا للدراسة مقارنة بين موضوعات الريف في كل من السينما الإستعمارية و الجزائرية بعد الإستقلال. القول بدراسة مستقبلية في هذا المجال لا يعني إنعدام كلي للبحوث في هذا الصدد بل يوجد عدد منها حتى وإن كان قليلا. والتي تطرقت لتحليل السينما الإستعمارية على العموم و بعض قضايا الريف الجزائري على الخصوص والسؤال المطروح ما هي أهم الدراسات السابقة في هذا المجال ؟

(III) تحليل الدراسات السابقة :

تحليل الدراسات السابقة حول السينما الإستعمارية يكتسي أهمية كبيرة، فبواسطتها يمكن إعطاء تصورا عاما للبحث من حيث إختيار موضوعه وإشكاليته أو منهجه . في بحث " الريف في السينما الإستعمارية " تم الإعتماد على مجموعة من الدراسات بعضها منشورا و البعض الآخر غير منشور، وتمكن تصنيفها إلى صنفين:

- دراسات ذات طابع سوسيولوجي ، أي أنها تتطرق إلى مجمل السينما الإستعمارية و بنياتها في إطار السياق الإجتماعي والتاريخي الذي أفرزها .

- دراسات ذات طابع تاريخي و قانوني أي التأريخ للسينما الاستعمارية في الجزائر و بنياتها التنظيمية . ولإعطاء صورة واضحة عن هذه الدراسات يمكن التعرض بالتحليل لأهمها: (+) (+) (+)

(III 1) - أولا : دراسات باللغة الفرنسية :

(1) CHEVALDONNE (FRANCOIS) "FONCTIONNEMENT D'UNE INSTITUTION IDEOLOGIQUE COLONIALE : LA DIFFUSION DE CINEMA DANS LES ZONES RURALES D'ALGERIE AVANT LA 2ème GUERRE MONDIALE" (*)(*)(*)
FACULTE DE DROIT. R.A.S.J.E.P
1975

تعد إحدى الدراسات التي نشرها " فرانسوا شوفالدوني " في المجلة الجزائرية للعلوم القانونية والإقتصادية والسياسية R.A.S.J.E.P وهي ذات أهمية كبيرة بالنسبة لبحث " الريف الجزائري في السينما الإستعمارية " لكونها تضمنت تحليل قضية حساسة وهي التوزيع السينماتوغرافي الإستعماري في الأرياف بعد الحرب العالمية الثانية، وما طبع هذا التوزيع من أهداف سياسية إستعمارية.

تدور إشكالية الباحث حول تحليل النظام الإستعماري القديم في المجال السينماتوغرافي خاصة في المناطق الريفية التي تشكل موطن الفئات الأكثر عددا، والمتعرضة أكثر للهيمنة الإستعمارية، التي تعد في الوقت ذاته المانح الأول لهذا الإستعمار. هذا يهدف ترتيب مدخل لدراسة وإلقاء الضوء على الهياكل السينمائية بعد الإستقلال، وهل هناك بقايا لآثار الإستعمار في هذا المجال، كذلك يتطرق الباحث الى الدور الإيديولوجي الذي لعبه التوزيع السينمائي في المناطق الريفية، بعد فتشجيع علاقات الإنتاج الرأسمالية، وتوطيد سلطة الإستعمار، مقابل ضعف إستهلاك الجماهير الريفية الجزائرية للمنتوج الثقافي الذي تقدمه هذه السينما.

للإجابة على هذه الإشكالية أعتمد الباحث على منهج الوصف والتحليل في سياق تاريخي لعملية التوزيع السينماتوغرافي وما واكبها من إيديولوجية إستعمارية. أما النتائج فهي تؤكد أن كل الهياكل الإعلامية ومنها السينما كانت موجهة فقط لخدمة الفئات الإستعمارية في حين أن الجزائريين واقعيا غائبون سواء في تسيير هذه المؤسسات أو فيما تعرضه من محتويات، كما أن الخدمات السينمائية لا تتلاءم وإحتياجات وإمكانيات الأهالي وبالتالي فإن طلبهم على هذا المجال ضعيفا ووجودهم في قاعات السينما منعدما.

إن الجزائريين وجد وأن كل محتويات هذه الهياكل موجهة للفئات الإستعمارية، حيث كانت الدائرة في هذا المجال مغلقة، ومع الوقت أضيفت فكرة جديدة هي: شرعية القول وإعتبار علاقات الإنتاج الإستعمارية هي التي تحدد ضعف طلب الوطنيين الجزائريين، وبهذا فهي تنفي العنصر الجزائري تماما. أهمية هذه الدراسة بالنسبة لبحث الريف الجزائري في السينما الإستعمارية تكمن في كونها توفر معطيات تاريخية هامة لمعرفة نصيب كل من المعمر والريفي الجزائري من عملية التصوير وموقعهما في خريطة التوزيع السينماتوغرافي في الأرياف[+]

(2) MAGHARBI (ABDELGHANI) "DOUBLE MIRAGE DE L IMAGE" (THESE; LETTRES SORBONNE UNIVERSITE RENNE DESCARTES PARIS.)- 1980 (*)(*)(*)(*)

تعد هذه الدراسة في الواقع بحثا سوسيولوجيا شاملا حول السينما الجزائرية والاستعمارية إبتداء من سنة 1896 الى 1980، حيث خصص الباحث لهذه الاخيرة الفصل الاول من دراسته، وبالرغم من تكريس باقي الفصول للسينما في الجزائر بعد الإستقلال، فلا بأس من إلقاء الضوء على محتواها، لأن هذه السينما ورثت معظم هياكل وآثار السينما الإستعمارية، ومن جهة أخرى كون الباحث تناول بالتحليل السوسيولوجي والتاريخي لمختلف جوانب السينما الجزائرية. فهذا العمل يشكل لحد ذاته "موسوعة سينمائية".

الباحث يعتبر السينما ظاهرة إجتماعية "لهذا فدراستها غير ممكنة إلا من خلال ربطها بالإطار السوسيو - تاريخي الذي عطلت ... وتعمل في إطاره ، وفي هذا تكمن أهمية هذه الدراسة ، أي الأخذ بمنهجها وطابعها السوسيولوجي. إشكالية الباحث صاغة على شكل تساؤلات تدور في مجملها حول طبيعة الهياكل السينمائية الموروثة عن الإستعمار ونظرة السلطات المسؤولة وأفراد المجتمع عن هذه الهياكل . وهل السينما في الجزائر تعبر عن حاجيات ثقافية أم العكس من حيث موضوعاتها ، وجوانبها الفنية والمكانة التي أحتلها الماضي بما فيه الإستعماري خاصة في هذه الموضوعات .

من أجل الإستجابة على هذه التساؤلات أعتمد الباحث على منهج يرتكز على الوصف والتحليل ، وبالتالي محاولة التوفيق بين الطرق الكمية والكيفية . ففي رأي الباحث أن غنى إشكالية بحثه هي التي تحدد المناهج المتبعة بالإضافة إلى الإعتماد على الجانب التاريخي ... ، ويبدو هذا واضحا في المقدمة إذ يقول: ... " في نظرنا تحليل السينما مرتبط باعتبارها بالعلاقة

مع الحياة اليومية مع الأخذ بعين الإعتبار الأبعاد الدياليكتكية الخاصة بالهياكل المتعلقة بهذه السينما مثل معرفة الإنتاج ، الإستغلال والتوزيع ، ومن أجل الإنتقال هذا المبدأ إلى مستوى الإجراء لا بد من الإهتمام بالبعد التاريخي في المسألة ." (ص. 07)

(3.) MAHARZI (LOTFI) "LE CINEMA ALGERIEN : ESSAI SUR L'INTEGRATION POLITIQUE DE CINEMA EN ALGERIE"(*)(*)(*)(*)(*) (THESE; DROIT. UNIVERSITE PARIS II) .1978.

تدور هذه الدراسة حول تحليل السينما الجزائرية من جوانبها التنظيمية والقانونية كذلك الأمر بالنسبة للسينما الإستعمارية ، التي خص لها الباحث قسما من دراسته . تدور إشكالية الباحث عموما حول إختيار أسباب ضعف السينما الجزائرية . فهو يحلل كلا من السينما الجزائرية والإستعمارية من خلال هياكلها التنظيمية وتناقضاتها بإمكانيات الإنتاج ، وممارسة التوزيع الاستغلال والرقابة ، بعد ذلك ينتقل الباحث إلى تقريب المجتمع الجزائري عن طريق السينما بتحليل الجانب الخيالي في الأفلام الإستعمارية والجزائرية على الخصوص ومقارنته مع الواقع السياسي الذي كانت تعيشه البلاد .

أعتمد الباحث في بحثه على نوعين من المقاربة : في القسم الأول ركز على المقاربة القانونية ، بتحليل الجوانب القانونية والتنظيمية لكل من السينما الإستعمارية والجزائرية . أما القسم الثاني فأعتمد فيه على المقاربة السوسيولوجية بمعنى تحليل محتويات

هذه السينما و مقارنتها مع الواقع السياسي التاريخي . في النهاية توصل الباحث إلى نتيجة أساسية تتمثل في كون السينما الجزائرية وحتى الإستعمارية بالإنتاج الذي قدمته وما يتضمن من خيالي وإيديولوجيا ما هو إلا انتاج لنظام سياسي إجتماعي و إقتصادي ، وضع الكثير من إهتماماته و سيطرته على السينما سواء في الفترة الإستعمارية أو فترة الإستقلال .

(III . 2) : دراسات باللغة العربية :

(1) ـ طيبي (أحمد) "المسألة الزراعية و المتحولات الثقافية في الجزائر : دراسة مسار العلاقة بين واقع و تطورات المسألة الزراعية و النتاج الثقافي"
ـ تحليل نماذج من الرواية السينما و المسرح ـ
(رسالة ماجستر في علم الإجتماع جامعة دمشق كلية الآداب دمشق) سنة 1984

تدخل هذه الدراسة كما يقول صاحبها في المقدمة في خانة البحوث المتعلقة بالبنية الفوقية وخاصة إشكالية الثقافة و الإيديولوجيا و المثقفين لهذا فهو يرى أن البحوث المتعلقة بدراسة البنى الثقافية و منها السينما خاصة ما يتعلق منها بالعهد الإستعماري ما زالت تعاني من إشكالين جوهريين :

الأول : تحقيق القطيعة النوعية بين رواسب الماضي و الثقافات الموروثة و متطلبات ثقافة وطنية تتماشى مع المطالب التاريخية للقوى الإجتماعية .

الثاني : تعقد الظاهرة الثقافية نفسها و حاجتها إلى أرضية إجتماعية قوية وصلبة ، أرضية لم تتعرض للتشويه و التلويث
هذان العاملان لا يؤثران سلبا على التحولات الثقافية في المجتمع فحسب بل يؤثران كذلك على مسار و إتجاهات البحوث اللاحقة ، و من بينها بحث الريف الجزائري في السينما الإستعمارية الذي يدخل ضمن البحوث التي تتناول البنية الفوقية (السينما) وأهم التشويهات الثقافية و الإيديولوجية التي مارستها في العهد الإستعماري . و لذا فهذه الدراسة تشكل خلفية نظرية هامة في التحليل .

إشكالية الباحث تهدف إلى دراسة العلاقة التاريخية بين تحولات البنى الزراعية و إنعكاس هذه التحولات على بعض "مناطق" البنى الثقافية في الجزائر منذ عشية الإحتلال الفرنسي ، وحتى بعد الإستقلال كذلك البحث عن التأثير السببي الجدلي المتبادل بين إشكاليات واقع المسألة الزراعية و تحولاتها و تناقضاتها و إشكاليات الواقع الثقافي و تعقيداته . النتيجة الأساسية التي توصل إليها الباحث هي أن كل محتويات و أهداف النتاجات الثقافية ـ منها السينما ـ و أيضا انماط المثقفين و الاجناس الفنية كلها ارتبطت جدليا بالأشكال التاريخية للملكية العقارية في العهد الكولونيالي و عهد الإستقلال .

(1) ـ رميته (أحمد) "العمال والفلاحون في السينما الجزائرية"
(ـ رسالة ماجستير في علم الاجتماع ـ)
معهد علم الإجماع ـ جامعة الجزائر
سنة 1988

موضوع هذه الدراسة ينصب حول دراسة العمال والفلاحين في السينما الجزائرية مع تخصيص مجالة تاريخية للسينما الإستعمارية من خلال الأعمال السينمائية التي أنتجت حول هذا الموضوع والمفاهيم الفنية التي طرحتها، كما يتناول البحث الفلاحين والعمال من حيث علاقتهم بالواقع وتناقضاته، وقوانينه والعلاقات التي تحكمها.

الباحث قسّم دراسته إلى قسمين: قسم نظري وقسم تطبيقي أي أنه حاول تحليل صورة الفلاح والعامل إنطلاقا من خلفية نظرية تعتمد على سوسيولوجيا الفن، وبصفة عامة يطرح الباحث إشكالية التعرف على الرؤيا التي يقترحها العمل الفني وتفسيرها على ضوء الملابسات الإجتماعية المحيطة بها، والتي كانت مصدرا لها، كذلك ما هو موقع الصورة الفنية من الحقيقة الإجتماعية، هل هي واقعية في عرضها أم مثالية؟

منهجيا يقول الباحث أنه أعتمد على تحليل المحتوى لكنه لم يقم بشرح طريقة إستخدام وتكييف هذا المنهج على بحثه، هل كان وصفيا أم إستدلاليا، فهو يستشهد بتعريف "برلسون" الذي يركز كثيرا على التحليل الإستدلالي، إلا أن الباحث ركّز على الوصف دون الإستدلال دون أن يشير إلى ذلك ويبين منهجيا هذا الإستخدام.

النتيجة الأساسية التي توصل إليها الباحث هي أن الأفلام التي تناولت صورة الفلاح والعامل حصرتهما في مجال ضيق (الحقل، المعمل)، مع إهمال ... المجالات المجتمعية الأخرى التي يتحركان ضمنها، ولم تربط قضية العمال والفلاحين بالشروط الإجتماعية والعلاقات التي أنتجتها. يقول الباحث أنه حاول ربط الصورة الفنية بالصورة الإجتماعية الواقعية التي مرّ بها المجتمع الجزائري. لكن كيف يمكن الوصول الى هذه الرؤية بدون التعرض للتحليل المفصل، الى المتغيرين المراد دراستهما (العمال، الفلاحين) على ضوء مسار سوسيو ـ تاريخي مرّ به المجتمع الجزائري بدلا من الإعتماد على سوسيولوجيا الفن.

الباحث في تحليله أسقط أيضا على المجتمع الجزائري، الكثير من المفاهيم بدون تبرير خاصة الماركسية منها مثل التأكيد على دور الطبقة العاملة فهذا المفهوم من الصعب إسقاطه بهذه السهولة على العمال في الجزائر، دون تحليل الخلفية التاريخية لمبررات إستخدامه، ولهذا فقد أدى هذا النوع من الممارسة إلى تعقيد المفهوم ذاته بتوسيعه توسيعا شوه في كثير من الأحيان معناه وكيفيات إستخدامه.

من خلال تحليل الدراسات السابقة المتعلقة بالسينما الجزائرية والإستعمارية من حيث الأهداف التي توختها، والإشكاليات التي طرحها، و طبيعة مناهجها تبين أن أي منها لم يكن مخصا بكامله لدراسة الريف الجزائري الذي لم ينل نصيبه من التحليل الوافي والشامل خاصة في السينما الإستعمارية ما عدا من خلال بعض الجوانب الجزئية، مثل المسألة الزراعية، التوزيع السينمائي في الأرياف... إنطلاقا من هذا النقص، فالبحث الموسوم بـ "الريف الجزائري في السينما الإستعمارية" مخصص بكامله لدراسة هذا المتغير وكيفية إنعكاسه في أحد النتاجات الفنية الإستعمارية، وهي السينما. السؤال المطروح إذن ما هي الإشكالية المطروحة في هذا البحث وأهم الأدوات المنهجية المتبعة في التحليل والإجابة على مجمل هذه التساؤلات يتضمنها الإطار المنهجي للدراسة.

هوامش الإطار النظري

(*) ـ يقول ابن خلدون في الباب الثاني : " أعلم أن إختلاف الاجيال في أحوالهم، إنما هو بإختلاف نحلهم من المعاش فإن إجتماعهم ،إنما هو للتعاون على تحصيله و الإبتداء بما هو ضروري منه و بسيط قبل الحاجي والكمالي فمنهم من يستعمل الفلح و الغراسة و الزراعة ، و منهم من ينتحل القيام على الحيوان من الغنم و البقر و المعز و النحل . . . و هؤلاء القائمون على الفلح و الحيوان تدعوهم الضرورة و لا بد إلى البدو لأنه متسع لما لا تتسع له الحواضر من المزارع . . و المسارح للحيوان وغير ذالك . "

(1) ـ الحسيني (سيد) وآخرون ـ ميادين علم الاجتماع ـ مصر ـ دار المعارف 1972 ، ص 60

(2) ـ الخشاب (مصطفى) ـ علم الاجتماع و مدارسه ـ وزارة الثقافة المصرية ـ دار الكتاب العربي للطباعة و النشر 1967 ص : 145

(3) ـ الساعاتي (محمد توفيق) . المنهج الإسلامي في دراسة المجتمع ـ جدة ـ دار الشروق ـ 1985 ص: 226

(4) ـ سيد أحمد (غريب محمد) ـ علم الإجتماع الريفي ـ الاسكندرية دار المعرفة الجامعية 1984 ، ص 118

(*)(*) ـ يمكن ملاحظة ذلك في الدراسة الإجرائية .

(5) ـ نفس المرجع السابق ص 141

(6) ـ الحسيني (سيد) وآخرون ، المرجع السابق ص 63

(7) ـ الساعاتي (محمد توفيق) المرجع السابق ، ص 246

(8) ـ الجوهري (محمد) علم الإجتماع الريفي الحضري ـ القاهرة ـ دار الكتب الجامعية ص 1977 ص

(9)_ JEANNE (R) FORD (Ch) HISTOIRE ILLUSTREE DU CINEMA D'AUJOURD'HUI. PARIS. MARABOUT.UNIVERSITE . 1966 P : 22

(10) ـ فؤاد أحمد (علي) ـ علم الإجتماع الريفي ـ بيروت ـ دار النهضة العربية ـ 1 19 ، ص 46

(11) ـ فـازار (ظافـر هنري) ـ نظـرة على السينمـا العالميـة ـ بيروتم مهد ٠ن١٠ت

3 19 ٠ ص 45

(12)_ LUDA ET SCHMITZER HISTOIRE DU CINEMA SOVIETIQUE 1919 . 1940. PARIS GERARD WATELET . 1979 P : 323

(13) ـ جـرامـون (روبيـر لافـون) السينمـا المعاصـرة (ترجمة: موسى بـدوي) القاهرة مطابـع الاهـرام 1978 ص: 128

(14)ـ الطيـار (رضـا) ـ المدينـة في السينمـا العربيـة ، بيروت ـ المؤسسـة العربيـة للدراسـات والنشـر ـ 1981 ص: 45

(15)_ CITE PAR MAHARZI (LOTFI) LE CINEMA ALGERIEN : INSTITUTION, IDEOLOGIE IMAGINAIRE. ALGER . S.N.E.D. 1980 P: 234

(+) (+)(+) ـ أي الدراسـات الأكـاديمية الجـامعيـة

(*)(*)(*) (*) ـ دراسة منشـورة، وتـمّ الإعتمـاد على النسخـة الأصليـة والمنشـورة

(+) (+) (+) (+) (+) ـ تـمّ الإعتمـاد على النسخـة المنشـورة تحت عنـوان:

— MAHARZI LOTFI).OPCITE

(I) - إشكالية الدراسة

(II) - تساؤلات الدراسة

(III) - فرضيات الدراسة

(IV) - منهج الدراسة

(V) - تعريف المصطلحات والمفاهيم

يتضمن الإطار المنهجي مجمل الخطوات والأدوات المنهجية التي تحكم مسار التحليل الإجرائي في هذه الدراسة الموسومة بـ "الريف الجزائري في السينما الإستعمارية". أولى هذه الخطوات تحديد الإشكالية وصياغتها.

(I) - إشكالية الدراسة :

إن الفترة الزمنية التي تشملها الدراسة (1830 - 1962)، تجسد حقيقية تاريخية هامة تتمثل في أن الإستعمار الفرنسي في الجزائر نوطبيعة إستيطانية، هدفه الأساسي الاستيلاء على الريف الجزائري، وخيراته، وتجريد الأهالي من ممتلكاتهم وطردهم من أراضيهم ومنحها للمستوطنين، وبالتالي إقامة مجتمع إستعماري جديد إستغلالي وعنصري على حساب المجتمع الجزائري القديم السائد قبل 1830.

ضمن هذه الحقيقية التاريخية فان مجمل الإيديولوجيا الإستعمارية تعبر بالضرورة عن نسق أفكار ومعتقدات أفراد تشكيلة هذا المجتمع الإستعماري الجديد، والتي قوامها المعمرين والعملكر ... الخ، التي تسعى في غالبها إلى تحقيق المخطط الإستيطاني في الريف الجزائري يقابلها رفض الجزائريين الريفيين الكامل التخلي عن أرضهم وقاعدة وجودهم الأمر الذي أنتج صراعا حتميا بين المتعمر والمستعمر.

من أجل تحويل هذا الصراع لصالحه أستخدم الإستعمار جل وسائله وأساليبه، سواء كانت عسكرية تعتمد الإبادة والتقتيل أو تشريعية تجرد الأهالي من أراضيهم قانونيا، أو سياسية وإيديولوجية تنمط الأفكار والذهنيات، وتضفي الشرعية على الإستعمار والقبول به كأمر واقع.

في رأي "التوبير" الإيديولوجيا هي "المجال العضوي لكل الشموليات الإجتماعية"، من هنا فالسينما الإستعمارية، ما هي إلا مجالا وقطاعا هاما من هذه العضوية، أو هي جهازا إيديولوجيا من أجهزة السلطة الإستعمارية وظفته بفعالية لخدمة قيمها وأهدافها الإستعمارية. من هذه المعاينة التاريخية المبدئية تولدت إشكالية هذه الدراسة التي تدور حول تحليل العلاقة الجدلية بين مجمل التحولات التاريخية - الواقعية التي عرفها الريف الجزائري و إنعكاسها في التعبير السينمائي الإستعماري، بمعنى آخر التساؤل حول ماهية وحقيقة الصورة الفنية التي قدمتها السينما الإستعمارية للريف الجزائري في جانبها الكمي والنوعي، من حيث طبيعة ونوع القوى والنماذج الإجتماعية التي قدمتها سواء كانت

إستعمارية (معمرين ،عسكر .. الخ) أو من الفئات الريفية الجزائرية، وعلاقة هذه القوى، بمجمل الصراع التاريخي القائم بينهما، وموقعها في الايديولوجيا الإستعمارية ؟

إشكالية الدراسة لا تتوقف فقط عند ابراز و تحليل مختلف العناصر و الخصائص الكمية الصريحة التي تقدمها الصورة الفنية ولكنها تتعدى إلى النواحي النوعية فيها، أي البحث عن الدلالات و المعاني الكامنة المحددة للخطاب الإيديولوجي الذي تصوره و التحكم في أهم خلفه و ميزاته ، و بالتالي ضبط العلاقة الجدلية بين هذا الخطاب وأهداف وقيم القوى الإستعمارية من جهة و الواقع التاريخي الحقيقي الذي عاشه الانسان الريفي الجزائري .

تحديد خصائص و ميزات هذا الخطاب وعلاقته بالواقع الذي أوجد محتواه، وأثر فيه، لا يتم من خلال تحليل هذا المحتوى أو النص الفيلمي فقط، وإنما التطرق أيضا إلى الجوانب السياسية و التنظيمية التي عرفتها السينما الإستعمارية، خاصة بعد الحرب العالمية الثانية: إذ أن جوهر التساؤل هنا يدور حول البحث عن طبيعة و أهداف الخطاب الإيديولوجي الإستعماري من خلال تنظيم السينما وتوزيعها في الأرياف سواء قبل الحرب العالمية الثانية أو بعدها و نصيب كل من المعمرين و الريفيين الجزائريين من السينما وعلاقة كل هذا بالأهداف الجديدة و التطورات التي عرفتها الإيديولوجيا الإستعمارية حتى هذه الفترة الممتدة حتى إستقلال الجزائر سنة 1962.

(II) - تساؤلات الدراسة :

إشكالية الدراسة تتصف بخاصية الشمول بمتغيراتها و الفترة الزمنية التي تمتد عبرها ، و بتداخل العوامل السوسيولوجية التاريخية و الإقتصادية و من أجل توضيح كل هذا لا بد من وضع بعض التساؤلات المبنية على أساس العناصر الداخلية المكونة لجوهر الإشكالية و التي تقود مسار التحليل في البحث، و يمكن إيجاز أهمها فيما يلي :

1 . ما المقصود بالصورة الفنية السينمائية ؟
2 . ما هي الصورة الفنية الصريحة التي قدمتها السينما الإستعمارية كميا للريف الجزائري ، من حيث عناصرها و القوى الإجتماعية التي عرضتها ؟
3 . ما هي طبيعة و خصائص البطل المعبر عن هذه القوى سواء كان مستعمرا - بكسر الميم - أو مستعمرا - بفتح الميم ؟ وكيف تقاس إيجابيته و سلبيته ؟

4- علاقة هذه الصورة بالواقع الحقيقي الذي مرّ به الريف الجزائري ؟
5. ما هو الخطاب الإيديولوجي الضمني الذي قدمته هذه الصورة و كيفية إستخلاصه ؟
6. ما هي أهم المصادر الفنية لهذا الخطاب وخصائصه ، وعلاقته الجدلية مع قوى الإيديولوجيا الإستعمارية من جهة و واقع الريفيين الجزائريين من جهة اخرى ؟
7 . كيف تجلى الخطاب الإيديولوجي الإستعماري من خلال التنظيم السياسي للسينما و توزيعها في الأرياف قبل و بعد الحرب العالمية الثانية و نصيب كل من المصريين و الجزائريين الريفيين منها ؟

(III) - فرضيات الدراسة :

في هذه الدراسة تمّ وضع ثلاث فرضيات تتميز بما يلي :
- جوهريا : تتصف بجانبها التركيبي من حيث ما تتضمنه من متغيرات و افكار جدلية.
- ظاهريا : تتصف بجانبها الشمولي ، من حيث مراعاة الطابع العام للبحث و إشكاليته و فترته الزمنية.

- الفرضية الأولى :

- الصورة الفنية الصريحة التي قدمتها السينما الاستعمارية للريف الجزائري ركزت على التصوير الإيجابي للقوى الإجتماعية المرتبطة بالإيديولوجيا التي تعبر عنها هذه السينما مقابل التصوير السلبي الذي يصل الى حدّ الإقصاء للقوى الرافضة لها ، بقدر لا يشير فنيا إلى الصراع الفعلي بين هذه القوى في الواقع.

- الفرضية الثانية :

- الخطاب الإيديولوجي الذي قدمته السينما الإستعمارية من خلال صورة الريف الجزائري يتوافق في جوانبه الصريحة و الضمنية مع أهداف و قيم قوى التشكيلة الإستعمارية ، و يواكب تاريخيا التطورات التي عرفتها و يتناقض تماما مع واقع الريفيين الجزائريين

- الفرضية الثالثة :

- أرتبط تنظيم و توزيع السينما الإستعمارية بعد الحرب العالمية الثانية بنفس التوجهات ، و الأهداف التي كانت تحكم الإيديو- لوجيا الإستعمارية في فترة ما قبل الحرب.

دراسـة الريـف الجزائري في السينمـا الإستعمارية، موضوعا يتسم بطابعـه الشمولي الكمي والنوعي، كما أن السينمـا هنا تعمـل في إطـار سوسيولوجي عـام فهـي مرتبطـة بالإيديولوجيا الإستعماريـة، وبالتالي فهي تخدمها وتعمل في إطارهـا. هـذه الحقيقيـة الموضوعيـة تقود إلى التفكير في كيفيـة إختيـار المنهـج الأنسب لتحليل هـذه الظاهرة، كما أن إشكاليـة الدراسـة لا تطرح كموضوع محـدد (الفلاح، المرأة، العامل) وإنما تطرح كمجـال أكثر إتساعا يقتضـي بدرجة أكبر تفسيـر وتحليل العلاقة الإنعكاسيـة بين متغيريين (الريف والسينما) مختلفين من حيث طبيعتهمـا، وبنياتها وبالتالي فهذه العلاقـة غالبـا ما تتميـز بالتعقيـد والتناقض إلى جانب ذلك فالبحث يمتـد على فترة زمنيـة طويلة نسبيـا (1830 - 1896 - 1962) تتفاعل على مداهـا عناصـر الموضوع وتتداخل بالسوسيولوجي، التاريخـي والإقتصادي ... إلخ.

الخطاب السينمائي غالبا ما تكون له رموزه الخاصـة وقواعده السيولوجيـة المعقدة فالجانب السيميولوجي واللساني يستدعي فقط تحليل الرموز السينماتوغرافية مثل : الكـادر، الموسيقى، المونتاج ... إلخ بمعنى تحليل الفيلم كوحدة متكاملـة تعبر عن خطاب معيـن وبالنظر إلى إشكاليـة البحث وطابعـه العام، فإنـه من الصعب تطبيـق هذا التحليل السيميولوجي، نظـرا لتعقيـده من جهـة، وعدم قدرتـه على مراعاة التحليـل السوسيولوجي الشامل المتوخـى من هذا البحث من جهة أخرى، فهو يتعامـل مع مواضيـع محصـورة حصرا شـديدا كما ان هذا البحث يدخل ضمن ما يسمى بسوسيولوجيا السينما، التي تهدف إلى الإجابـة على سؤال أساسي وهو : لماذا في فترة ما من التاريخ يوجـد نوع من السينمـا ؟ لمـاذا الواقعية الجـديدة في إيطاليا دون ألمانيا أو فرنسـا ؟ لماذا مثلا أهتمت السلطـة الإستعمارية في الجزائر بالتوزيع السينماتوغرافي في الأرياف بعد الحرب العالميـة الثانيـة وليس قبلها ؟ للإجابـة على مثل هذه الأسئلة يجب البحث في البنى الإجتماعيـة السائدة والتي تؤدي الى مرحلة التحليل السوسيولوجي.

إن التطرق لسوسيولوجيا السينما يعـني ربط مختلف الدلالات التي يوفرهـا الفيلم بالكيفيـة التي تطرح بها بعض الجماعات الإجتماعية مشاكل وقتها، بمعنى محاولة ربـط العالم التخيلي الذي هو الفيلم ببعض عناصـر الحقيقيـة الإجتماعيـة. (1)
فإذا كان النص الفيلمي إنعكاسا لواقع أو حقيقة إجتماعيـة مـا، فانه في الغالب يتميز بالخيال أو بتعبير "كريستيان ميتز" النص الفيلمي نص غير موجـود". وإنطلاقـا من هذه المعطيات التي يقدمهـا المختصـون يتأكـد أن تحليل صورة الريف الجزائري في السينما الإستعمارية، يتم ليس من خـلال النص الفيلمي فقط وإنما بدرجة أكبر دراسة هذا النص من خلال الواقع السوسيو تاريخي الذي مرّ بـه الريف الجزائري في الفترة الإستعماريـة.

اذن البحث يعتمد على المقاربة السوسيولوجية أكثر من التحليل السميولوجي و هنا يكمن التركيز على الدراسة المسحية، أو منهج المسح الذي يشكل صلب المقاربة السوسيولوجية والذي يعرف بأنه :

" جهدا علميا منظما للحصول على بيانات و معلومات و أوصاف عن الظاهرة أو مجموع الظاهرات موضوع البحث و لفترة زمنية كافية للدراسة، و ذلك بهدف تكوين القاعدة الأساسية من المعلومات و البيانات المطلوبة في مجال تخصص معين (2)

أما " جدنغز " فيرى أن " المسح عبارة عن فحص شامل لحقل من الحقول(3) أما " مورس " فيعرفه بانه " طريقة من طرق التحليل و التفسير بشكل علمي منظم من أجل الوصول إلى أغراض محددة لوضعية أو مشكلة اجتماعية. (4) السؤال الاساسي الذي يطرح كيف يمكن تكييف هذا المنهج مع موضوع و اشكالية البحث؟ من اجل إعطاء صورة واضحة عن هذا الاستخدام. هل يمكن اختيار عينة محددة أم لا؟

إن الطريقة المنهجية الأكثر تناسبا مع طبيعة و فترة الدراسة هي مسح أقصى قدر من محتوى الأفلام الاستعمارية دون اللجوء الى تحديد العينة و ذلك لـ :

1. قلة هذه الأفلام و الموجود منها يدور في معظمه حول قضايا الاستعمار و الاستيطان، كتصوير المستعمرة، المعمّر، الرجل العسكري و القايد .. إلخ لهذا فاختيار عينة يعني إهمال الكثير من الأفلام التي لها علاقة بالإشكالية المطروحة.

2- إن كل فيلم يمكن من إعطاء صورة معينة حول موضوع ما، كما انه يمكن ان يجد الفيلم الواحد يتعرض إلى عدد من القضايا المتعلقة بعناصر و محاور البحث.

الدراسة المسحية لا تتعلق فقط بالتحليل البنيوي لمحتوى الأفلام، وانما كذلك بمسح بعض الدراسات الجامعية التي عالجت بعض جوانب السينما الاستعمارية، اضافة الى اهمية بعض الكتابات الأخرى المبكرة (*) التي اعتمدت كمراجع ضرورية في جل البحوث اللاحقة حول هذا الموضوع، كما ان تاريخ السينما يؤكد ان النقد السينمائي عند بعض المدارس خاصة الموجة الجديدة يعد الخطوة الأساسية نحو ممارسة الإخراج، خاصة عند تيار "أصحاب الدفاتر" أمثال : "تروفو" ، "غودار" الذين كانوا نقادا في مجلة "دفاتر السينما" التي أسسها "أندري بازان" فهؤلاء كانوا يعتبرون النقد طريقا نحو ممارسة الإخراج ، و إذ كان النقد باعتراف من مارسه يوصل إلى عالم الاخراج المعقد و الصعب فكيف لا يساعد إذن على كتابة بحث حول موضوع سينمائي معين ؟

إن السينما الاستعمارية في الجزائر انتجت حوالي 80 فيلما و الأغلبية

منها خاصة المتعلقة بالفترة الصامتة قد ضاعت أو خربت بطريقة مقصودة أو غير مقصودة، وامام هذا المشكل، نجد الباحث " بيار بولونجي " من أجل كتابة موضوعه حول السينما الإستعمارية، يستند على حد قوله إلى الجرائد القديمة والسجلات التي " تراكم عليها الغبار" بالاضافة الى المقابلات مع المخرجين، لهذا فإن مسح الكتابات حول هذا الموضوع يبقى امرا مسموحا به ومبررا منهجيا، نظرا لكون الظروف الموضوعية تسمح بذلك اضافة إلى اعترافات المختصين في هذا المجال من الدراسات.

بعد توضيح مادة التحليل المسحي، يمكن ابراز التقنيات والطرق المنهجية التي يعتمدها هذا التحليل.

يرتكز هذا التحليل على نوعين من المسح : المسح الكمي والمسح الكيفي :

(1) ـ المسح الكمي : ويقصد به في هذا البحث الوصف والتحليل أو ما يسمى المسح الوصفي الذي :

" يهدف إلى وصف الظواهر الاجتماعية في صورة كمية للكشف عن مدى وجود أي من هذه الظواهر في قطاع من قطاعات البناء الإجتماعي أو في المجتمع عامة."

بؤرة الاهتمام في بحث الريف الجزائري في السينما الإستعمارية هي استخلاص الصفات والخصائص عن الظاهرة موضوع الدراسة، وبالتالي تحديد العناصر التي تشكل العلاقة بين متغيري الريف الجزائري ـ السينما الاستعمارية، والتعبير عن ذلك في حدود كمية. كما أن الطبيعة السوسيولوجية لهذا البحث تفرض استخدام هذا الاتجاه الوصفي، لأن البحث ذو طابع يتميز بالشمول ومرتبط بمتغيرات وظروف تمتد على مدة زمنية طويلة نسبيا.

اذن فهذا الاتجاه يعطي فرصة وحرية في التحليل وإستخلاص المعاني من المحتوى السينمائي وصفيا، وبالتالي مقارنتها بطريقة مباشرة أو غير مباشرة بالمعطيات التي تمّ التطرق اليها في الجوانب الواقعية التي ميزت الريف الجزائري في الفترة الاستعمارية.

(2) ـ المسح الكيفي : ويستخدم في هذا البحث انطلاقا من التقنيات المنهجية التالية :

(١) ـ استخدام المعطيات التاريخية :

هذا الإستخدام لا يعني تطبيق المنهج التاريخي بأسسه وقواعده المعروفة، وإنما استشارة التاريخ ... فمعطيات وحقائق التاريخ ليست حكرا

على المؤرخ فقط، بل هي نتاج الخبرة متراكمة للانسانية خلال المراحل الزمنية المتعاقبة. ولهذه الحقائق دلالتها بالنسبة لمختلف الباحثين، فالتاريخ هو التجربة المدونة للجنس البشري، وللباحث الحق في الإفادة من هذه التجربة في أي ميادين المعرفة. (6)

إنطلاقا من هذه الحقيقة فإن البحث يعتمد بدرجة كبيرة على المعطيات والمعلومات التاريخية التي يوفرها التاريخ السياسي الإجتماعي والإقتصادي للجزائر في الفترة الإستعمارية، بالإضافة إلى معطيات تاريخ السينما الإستعمارية.

(ب) - المقارنة الجدلية :

في هذه الدراسة تحلل السينما كظاهرة مرتبطة إرتباطا وظيفيا بالإيديولوجيا الإستعمارية، وأي فصل لهذه الظاهرة عن الإطار الإستعماري الذي أوجدها يفقد ما لها من معنى، كما أن النص الفيلمي ليس هو الواقع الفعلي، وإنما إنعكاس تخيلي له فيه الحقيقي والمزيف ومن أجل الكشف عن هذا الحقيقي والمزيف لا بد من دراسة الواقع الحقيقي (تاريخ الريف في الفترة الإستعمارية)، ومقارنته جدليا مع الواقع التخيلي أو الصورة السينمائية. لذا فدراسة صورة الريف فنيا دون مقارنتها مع الواقع الذي أوجدها يضيق التحليل ولا يصل إلى نتائج سليمة.

(جـ) - الإستنتاج والتركيب :

والمقصود بهما محاولة الإستنتاج والإستنباط عن طريق الإيحاء والتلميح ما أمكن من المعلومات حول موضوع البحث وبطريقة غير مباشرة من كثير من الأفلام التي لا تتناول صراحة القضايا الأساسية للريف الجزائري، فالسينما الإستعمارية أنتجت الكثير من الأفلام في المناطق الريفية الجزائرية، غير أن محتوياتها لا تتعلق مباشرة بمشاكل هذا الريف لذلك فإن الطريقة الوحيدة للإستفادة من مادة هذه الأفلام في هذه الحالة هي إستنتاج ما يتعلق بموضوع البحث من معلومات ثم إعادة تركيبها بطريقة تخدم ما يطرحه البحث من إشكالية مثال ذلك فيلم "الأطلنتيد" الذي أخرج في الصحراء، ومناطق أخرى من البلاد (مناطق ريفية) غير أن موضوعه قصة رومانسية.

من خلال هذا التناقض بين موضوع الفيلم، وأماكن إخراجه يمكن إستخلاص في إطار تركيبي النظرة الإستعمارية التي ترى في الأرض الجزائرية ديكورا ملائما لتصوير الرومانسية، وبالتالي محاولة طمس وتجاهل الواقع الحقيقي الذي كان يعيشه الريف الجزائري في ظل الإستعمار.

(V) - تعريف المصطلحات والمفاهيم :

- مصطلحات ومفاهيم هذه الدراسة تنقسم إلى نوعين:

- مصطلحات ومفاهيم عضوية : وهي التي ترتبط إرتباطا عضويا ووظيفيا بمحتوى الدراسة وتحكم مسار التحليل مثل : الريف الجزائري ، السينما الإستعمارية ، الإيديولوجيا ، الصورة الفنية ، الإستيلاب ، العنصرية .. الخ ، ولقد تمّ تحليلها في متن الدراسة ، تحليلا يشير الى العلاقة بين إستخداماتها و الأهداف المتوخاة من وراء هذا الإستخدام .

- مصطلحات ومفاهيم عرضية : وهي مصطلحات ومفاهيم ذكرت في المتن عرضا ، وهي بذلك لا تعد مفاهيم محورية في التحليل ، ويمكن تعريف بعض منها وأهمها في هذا الموضوع :

- التنظيم الإجتماعي : مصطلح يستخدم بكثرة في الكتابات السوسيولوجية وهو يشير بصفة إلى كل الأساليب والطرق مثل : الأدوار و المعاني المشتركة ، المعايير والقوانين .. الخ والتي تحلي الطابع النظامي على السلوك الإنساني وهذا الإنتظام يرجع أساسا الى البنية الإجتماعية المحيطة بأعضاء المجتمع .

- الصراع : يشير إلى نزاع مباشر بين أفراد أو جماعات ، من أجل هدف واحد ، ويعتبر هزيمة الخصم شرطا ضروريا للتوصل إلى الهدف ويظهر في عملية الصراع الأشخاص والجماعات بشكل واضح من ظهور الهدف .

- الطبقة : تشير الى كافة الأفراد الذين لديهم في مجتمع معين خصائص متماثلة : كالقوة والدخل ، الثروة والهيمنة ، و قد يشير مطلح الطبقة الى من يشغلون وضعا معينا على متصل إقتصادي يتعلق بالثروة أو الدخل .

- المتروبول : المتروبول أحد ظواهر القرن العشرين ، و يتميز بتركز السكان والخدمات على نطاق واسع داخل منطقة سكانية محددة تتسم بتحضر زائد من حيث الحجم و العلاقات الاجتماعية ، اللامركزية ، وتعدد الخدمات التي يتم اشباعها داخل المنطقة المتروبولية ذاتها دون اللجوء إلى مناطق أخرى .

- المخـــزن : في الأصـل كلمـة تشـير إلى مكـان لخـزن البضائع والمـؤن ثـم صارت تطلـق للدلالـة على القـوة التـي يستعملها الباي لفرض سلطانـه، وتتألف من الميليشيا التركية ومن بعض أفـراد بقبائل العرب والـبربر.

- التـغيـيـــر : هنـاك عدة أنـواع من التغيـير، أهمهـا التغير الإجتماعي الذي هو تغيـر في البنـاء الإجتماعي (متضمنا هنا التغيرات في حجـم المجتمع) او في نظـم إجماعيـة خاصـة أو في العلاقـات بين النظـم.(7) كمـا يشيـر التغيـر الإجتماعـي إلى نمـط العلاقـات الإجتماعيـة في وضع اجتماعـي معيـن يظهـر عليـه التغيـر خـلال فتـرة محـددة من الزمـان.

- الفلكـلـــور : مصطلح يشيـر الى التـراث غير المكتوب الذي تعبر عنـه القصص الشعبيـة والاغانـي والحكـم والامثال الشعبيـة. والفلكلـور في نظـر "غرامشي" هو مجمـوع مشوش ومختلـط الشذرات التي تنتمـي لكل تصورات العالـم والحياة المتتـابعة في التاريـخ ... والوثائـق المبتورة المدهشة والملوثة." (8)

- البنيـه الفوقيـه: يشيـر هذا المفهـوم إلى مجمـل التصورات والأفكار والمفاهيـم السياسيـة، الفلسفية، الإقتصـادية والحقوقيـة... إلخ. يمتلكهـا الناس عن نشاطتهم وممارساتهم وتشكل الجوانب الذهنيـة والفكريـة عندهـم.

- البنيـة التحتية : يشيـر هذا المصطلح إلى مجموع الشروط الواقعية والظروف الماديـة ومجمـل العلاقات الإجتماعيـة والإقتصاديـة (كنمط الإنتاج، قوى الانتاج، علاقات الإنتاج... الخ) والتي تؤثر في قيـم ومعايير وسلوكات ومواقف الأفراد بشأن وجودهم في المجتمـع.

- التفكيـك الإجتماعي والإقتصادي : مصطلح يشير إلى ضعف أو تصدع يطـرأ على العلاقـات الإجتماعيـة والإقتصادية في المجتمع أو مكونات النسق الإجتماعـي والتفكيك الكامل يؤدي إلى إنهيار وتحطيم النسق، ويستخدم معظم علمـاء الإجتماع هذا المصطلـح للإشـارة إلى حالـة التدهـور التي تصيب الظواهر الإجتماعية.

- الواقعية الجديدة : تيار سينمائي ظهر في إيطاليا بعد الحرب العالمية الثانية . من أهم رواده روسيليني ، فيسكونتي ، دي سيكا ... الخ . أهم خصائصه إعتماده على طرق فنية جديدة ترتكز على التصوير خارج الاستديو بين الديكورات الطبيعية والإستعانة بممثلين غير محترفين .

- الموجة الجديدة : تيار سينمائي ظهر في فرنسا سنة 1959 ، و يمثله تيارين "أصحاب الدفاتر" الذين كانوا نقادا في مجلة "دفاتر السينما" التي أسسها "أندري بازان" أمثال : تريفو ، غودار ، شابرول الذين يعتبرون النقد طريقا نحو الإخراج إلى جانب تيار "الضفة اليسرى" الذي يمثله "روجي فاديم" "آلان رزنيه" ... إلخ

- الواقعية الإشتراكية : تيار سينمائي ظهر في الإتحاد السوفياتي و يتمحور حول ضرورة مطيرة السينما للتحولات الجديدة في كل المجالات التي يعرفها المجتمع الإشتراكي ، و من أهم روادها ميرجي إزنشتاين و جه جوفينكو ... الخ .

- السينما الجديدة : تيار سينمائي ظهر في أمريكا اللاتينية خاصة البرازيل في مطلع الستينات و من أشهر روادها المخرجان البرازيليان "بيريرا دي سانتوس" و "جلوبير روشا" و هدفه السينما دعوة صريحة لإرساء تقاليد سينمائية جديدة مناهضة للإستعمار من خلال التأكيد على القيم الأصلية لدول أمريكا اللاتينية و مجمل العالم الثالث

- الترفيه : النشاط الذي يؤدي إلى توفير اللهو و التسلية للأفراد وهو أحد أهداف وسائل الإتصال الجماهيرية .

- القولبة و التنميط : مفهومان يشيران إلى عملية خلق جمهور وفق قالبا معينا مما يلهدعلى جلبه و التأثير

فيه.وهذا ما يسعى اليه السينما الاستعمارية مثلا: عن طريق انتاج افلام معينة هدفها الأساسي بث القيم الإيديولوجية الإستعمارية.

- اللقطة : جزء صغير من الفيلم يصور دفعة واحدة و يمكن التمييز بين اللقطات المختلفة، تبعا للكادر المختار: لقطة عامة، متوسطة، أمريكية . . . الخ.

(1) _ GOLDMAN (ANNIE) (SOCILOGIE DU CINEMA) CINEMA ACTION.N° 20. 1978
P: 88

(2) _ محمد حسين (سمير) : بحوث الاعلام، الاسس والمبادئ . القاهرة عالم الكتب 1976 ص 127

(3) _ نقلا عن: محمد الحسين (احسان) الحسيني (عبد المنعم) : طرق البحث الاجتماعي بغداد ، وزارة التعليم العالي

(4) _ نفس المرجع السابق، ص: 157

(+) . من اهمها كتاب : VEILLOT (C) BATAILLE (R) CAMERA SOUS LE SOLEIL _

(5) _ عارف (محمد) . المنهج في علم الاجتماع في ضوء نظرية التكامل المنهجي القاهرة . مكتبة الانجلو _ مصرية 1975 ص : 143

(6) _ نفس المرجع السابق . ص: 29

(7) _ بوتمور (توماس بيرتون) . تمهيد في علم الاجتماع (ترجمة: مجموعة باحثين) . مصر . دار المعارفة 197 ص 349

(8) _ غرامشي نقلا عن: بلحسن (عمار) الادب والايديولوجيا . الجزائر الموسسة الوطنية للكتاب 1984 ص : 29

الإطار الإجرائي للدراسة ومحتوياتها

- الفصل الأول: الدراسة الإجرائية للريف الجزائري من أواخر العهد التركي حتى سنة 1962

الفصل الأول : الدراسة الإجرائية للريف الجزائري من أواخر العهد التركي حتى سنة 1962

يمثل هذا الفصل المستوى الأول من الدراسة الإجرائية، التي يقصد بها التعرض بالتحليل إلى المسار التاريخي الذي مرّ به الريف الجزائري والتغيرات الجوهرية التي أحدثها الإستعمار عليه حتى سنة 1962، و ذلك إبتداءا من أواخر العهد التركي، إذ تعد هذه الفترة حلقة الوصل بين نظام زائل و بداية عهد إستعماري جديد تميز بطابعه الإستيطاني الذي أدخل تشويهات على التنظيمات الإجتماعية والإقتصادية المتوارثة عن العهد التركي.

فمن منطق الأشياء وعلى مدى هذه الفترة أن تؤثر هذه التغيرات والتشويهات على النتاج الثقافي والفكري الإستعماري مثل الرواية والسينما التي تشكل محور هذه الدراسة، فمن أجل فهم التصوير الذي قدمته السينما الإستعمارية للريف الجزائري الذي يشكل المستوى الثاني للدراسة الإجرائية، وما صاحب ذلك من أهداف إيديولوجية برزت في محتوى هذا التصوير أو من خلال توزيع السينما في الأرياف، يجب التطرق إلى مجمل المعطيات الواقعية المتعلقة بهذا الريف من أجل التحكم في ملامح وعناصر المتخيل السينمائي الإستعماري وهذا ما يتضمنه هذا الفصل.

(I) - الريف الجزائري في أواخر العهد التركي :

إن دراسة أوضاع الجزائر وأريافها على الخصوص في أواخر العهد التركي، ضرورية لكون هذه الفترة تشكل حلقة الوصل بين الفترة التركية والإستعمارية، كما أن التغيرات التي أحدثها الإستعمار الفرنسي على البنى الإجتماعية والاقتصادية فيما بعد أرتكزت على الأوضاع التي كانت سائدة في السنوات الأخيرة من الحكم التركي، كطرق توزيع الملكية، نظام الضرائب، وضعف الحكم المركزي ... إلخ . فإذا كانت الجزائر أثناء حكم الأتراك الطويل قد عرفت فترات من الإزدهار تارة و التوترات تارة أخرى . فإن السنوات الأخيرة من هذا الحكم تميزت بالإضطرابات المتواصلة و العنف وتوتر العلاقات بين الحاكمين والمحكومين و بتدهور الحياة و الأوضاع الإجتماعية، الإقتصادية و السياسية خاصة في الأرياف التي تضررت كثيرا من هذه الأوضاع . إذ تكاد المصادر التاريخية و تقارير القناصل و ملاحظات الرحالين، و زفرات شعراء الملحون، تجمع على أن الحياة أصبحت لا تطاق بسبب السياسة المتبعة، و التي تتجلى في الإستغلال المفرط للبلاد، و إمتصاص

مجهود العباد، و نهب لموارد و الانتاج دون مراعاة الحقوق و الظروف، فتسلطت الضرائب على القاضي والذاتي، و لم يفلت منها الفقير والغني [1]

(II - 1) ـ طرق توزيع الملكية :

حتى عشية الاحتلال الفرنسي للجزائر كانت البنية الاقتصادية في الريف تستمد طابعها وخصائصها من طبيعة الملكية و توزيعها وكيفية استغلالها و ما لهذا الإستغلال من إنعكاسات على الجوانب الإجتماعية في الريف الجزائري في هذه الفترة ولقد كانت طرق توزيع الملكية كما يلي :

ـ أراضي البايلك : و هي الاراضي التابعة للدولة، وتقع عموما حول المدن الكبرى مثل الجزائر، قسنطينة ... الخ و تمّ الإستيلاء عليها عن طريق الشراء و المصادرة أو ترحيل السكان نتيجة قصورهم أو إمتناعهم عن دفع الضرائب وعصيانهم و تمردهم على الحكم التركي . و يتم إستغلال هذه الاراضي، اما باستخدام الفلاحين المأجورين والخماسين أو تعطى لذوي النفوذ و المكانة الإجتماعية المرموقة ... مثل ضباط الجيش أو شيوخ الزوايا المعروفين بالمرابطين وزعماء العشائر الكبرى .. المتعاملة مع البايلك و المخزن [2] .

ـ أراضي الملك : و هي الاراضي التي يقوم اصحابها باستغلالها مباشرة و هي على نوعين: املاك خاصة توجد بالفحوص، و جوار المدن، و تعود ملكيتها إلى الأرستقراطية الحضرية و العسكرية و التجارية من أعيان الوجه و مجموعات المخزن وكبار التجار الحضر . اما العناصر العاملة فيها فتتكون من الخماسين، و بعض الأسرى أو الجبليين المهجرين القاطنين بالاكواخ ، وكثيرا ما كانت الخلافات تسود بين مالكي الأرض العاملين فيها بسبب الاستغلال ، مما دفع بالكثير من الحضر .. إلى إزدراء العاملين لملكيتهم "حمدان خوجة" الذي كانت عائلته من مالكي اراضي الفحوص يصفهم بانهم مجبلون على الكسل و النذالة والخيانة والحقد و الدسيسة . [3] الى جانب هذا توجد الاملاك الخاصة الواقعة بالاقاليم الريفية و الجبلية و يتركز فيها مبدأ حيازة الاراضي على التنظيم القبلي و يستند الى العادات المتوارثة .

ـ اراضي العرش: هذا النوع من الاراضي تعود ملكيته إلى عامة افراد العرش أو القبيلة ، اذ يتم استغلالها بصفة جماعية حيث ان لكل فرد حق و نصيب، من ناحية امكانية الإستغلال وحاجيات العيش وقد يترك جزء من الأرض بدون استغلال يستعمل للرعي ، و في حالة إهمال اوعدم قدرة احد افراد العرش على الاستغلال فان شيوخ واعيان القبيلة يسلمون الأرض لمن يخدمها .

ـ أراضي الحبوس: و هي أملاك حبست أو وقفت لأغراض خيرية، و دينية و هي ذات طابع

عمومي في فوائدها، اذ تعود الى المساجد والزوايا، معفية من الضرائب وتستغل عن طريق التويزة و تصرف اموالها على شؤون العبادة والتعليم القرآني . و لقد عرفت هذه الاراضي انتشارا كبيرا، نظرا لاهميتها الخيرية والدينية .

-أراضي الموات: وهي الاراضي الغير المستغلة وغير صالحة للزراعة أصلا، لكن ملكيتها تعود الى الدولة، في حين يعطى حق إستغلالا لها لمن يريد إحياها، و يبقى له هذا الحق حتى وفاته، بينما يبقى حق الرقبة ملكا للدولة، و بالرغم من امكانية استصلاح و امتلاك هذه الاراضي إلا أن الأهالي كانوا يعزفون عن ذلك خاصة في أواخر العهد التركي .

لقد كانت هذه الانواع الخمسة من الحيازة هي السائدة، حتى أواخر العهد التركي .. وبداية الاستعمار الفرنسي، و كانت لهذه الملكيات و ما صاحبها من ظروف سياسية، اثر كبير على تدني و اضطراب الحياة الاجتماعية في الجزائر عموما و اريافها على وجه الخصوص الشي الذي سهل عمليات الإختراق الإستعماري .

(I.2) - الأوضاع السياسية و الاقتصادية و الاجتماعية :

إن الأوضاع الاجتماعية و الاقتصادية في الجزائر في الفترة التركية تراوحت بين الإزدهار و الانحطاط و بلغت قمة التأزم في السنين الأخيرة من هذا الحكم .

فالمعروف تاريخيا ان الجزائر عرفت منذ أواسط القرن 18 حتى بداية القرن 19 استقرار سياسيا، بفعل نظام الحكم الذي كان سائدا من حيث اهتمامه بمصلحة البلاد و الأوضاع الاقتصادية خاصة بالارياف فقد ظهر دايات اقويا، عملوا على توسيع الاراضي الزراعية، و استقرار الملكية الأمر الذي ساعد على ازدهار الانتاج الزراعي، و النشاطات الإقتصادية المتنوعة و المبادلات التجارية .

فيما يتعلق بالمبادلات التجارية هناك المبادلات الداخلية التي تتم على مستوى القرى و المجوعات الريفية . أما المبادلات الخارجية، فتتم بين القرى و المدن .. حيث يبيع اهل الريف انتاجهم و حيواناتهم التي تلبي رغبات المدن و تزود تجارتهم و يقتنون مقابل ذلك من اليهود او تجار المدن منتوجات الصناعة المحلية او المستوردة مثل الاثاث المنزلي و الخزف و الآلات الحديدية و المنسوجات. (4)

اما من الناحية الثقافية . فلقد كانت الثقافة و الدين الاسلاميين هما الرابطان الاساسيين للتجمعات البشرية الريفية . من حيث تأصل العقيدة الدينية، والاهتمام بحفظ القرآن و تعلم اللغة العربية وآدابها، و التكافل الاجتماعي و الإقتصادي في ميدان الواجبات، و الخدمات و الملكية العامة للأرض وقطعان الماشية و التجند الجماعي الآلي للاخطار الخارجية و الداخلية. (5)

هذه الأوضاع لم تستمر طويلا على هذا الشكل. فمع السنين الأخيرة من حكم الأتراك، ازدادت سوءا وتدهورا من جراء السياسة التي أتبعوها والتي مست على الخصوص الملكيات الزراعية والنظام الضريبي الذي أثقل كاهل الريفيين الفقراء إضافة إلى تأزم الأوضاع التجارية في ذلك الوقت بين الجزائر والدول الاوروبية مما زاد في إنفجار الأوضاع بالداخل.

لقد كان للموقع الجغرافي للجزائر دورا كبيرا في تنمية نشاطاتها التجارية البحرية خاصة، بالإضافة إلى الحروب الإقتصادية وأعمال القرصنة التي كانت تدر على الخزينة خيرات كثيرة. لقد كان ما يجود به البحر من خيرات عاملا كبيرا لجمع الثراوت الطائلة التي تكفي لسنوات طويلة كل هذه المصادر جلبت للخزينة الجزائرية أموالا كبيرة ساهمت في إزدهار الأوضاع وإستقرار في المدن والأرياف.

مع بداية منتصف القرن 18 بدأت هذه الوضعية تتغير، بتردي الظروف وتشعب الأزمات فعلى المستوى السياسي فإن الدايات الذين تعاقبوا على تسيير البلاد بعد موت الداي محمد عثمان باشا أتصفوا بعدم القدرة على الحكم، مما أدى إلى الفوضى والعنف وكثرة الإغتيالات والمؤامرات(*) وكانت أيامهم كما يقول "حمدان خوجة" معدودة وعرشهم على بركان، ولم يكونوا سوى مغامرين ... ولم يعد يطلب من أعيان البلاد آراؤهم.(6)

مع مرور الأيام أصبحت خزينة الدولة في حالة إستنزاف، وعجز مستمرين بسبب قلة المداخيل، وكثرة النفاقات، يضاف إليها ضعف الحكم المركزي ومن أجل تدارك هذا الضعف، أتجه الحكام الى البحث عن الأموال في الداخل بالأخص في الأرياف، حيث توسعت أعمال الإستيلاء على أراضي الفلاحين ولقد صاحب هذه السياسة الجور الضريبي مما زاد في بؤس وشقاء الفلاحين. فبالرغم من أن نظام الضرائب كان مستخرجا من الشريعة الإسلامية، فإنها أتصفت بكونها غير قارة ولا ثابتة. كما كانت غير موزعة توزيعا عادلا من حيث الأفراد والجماعات والمناطق، كما أن طريقة إستخدامها كانت باهضة التكاليف ولا تتم طواعية في أغلب الأحيان.(8)

كل هذه الظروف أثرت تأثيرا كبيرا على البنية الإقتصادية والإجتماعية في الريف تجسدت في عزوف الأهالي عن خدمة الأرض بسبب ظلم الأتراك، والسياسة التي أتبعوها إتجاه السكان الذين تركوا أراضيهم الخصبة حيث نفوذ الاتراك والهروب إلى المناطق الجبلية لممارسة الرعي، مما أدى إلى إنتشار الأراضي الموات والشاسعة، كما أن السهول الساحلية أصبحت مناطق طرد، على العكس أصبحت المناطق الجبلية أماكن جذب، مما أدى إلى حدوث إضطرابات في توزيع السكان وإختلال في بنية الكثافة السكانية. ومن أجل رفع الإنتاج كثيرا ما كان الاتراك يلجأون إلى القوة العسكرية لإرغام السكان على تقديم المزيد من الإنتاج، وتسخيرهم لخدمة أراضي الدولة.

لذا فقد عمّ القحط في هذه الأراضي، التي كانت تجود بالانتاج الوفير وظهرت للعيان بوادر فقر سكان الارياف، كما برزت الى الوجود اشكالات اكثر خطورة تمثلت في تحول الفلاحين للخضوع للاقطاعيين المقيمين في المدن. ففي ارياف سطيف حسب ما يذكر " مارمول" هناك الفقراء الذين قهرهم الاتراك" (9)

لقد اصبحت الزراعة لا تلبي الحاجيات و ترضي الحكام. فالسكان اصبحوا ينفرون من خدمة الأرض كما أن أساليب العمل كانت جد متخلفة. فهذا " محمد الصالح العنتري" " القسنطيني" في كتابه " سنين القحط والمسبغة " يصف الأوضاع قائلا: (10)

" ولا تجد في ذلك الزمان ولا في قبله وبعده من يهتم بأمر الزرع ابدا، وكانت الحراثة زمن الترك ضعيفة لم تتعلق بها أغراض الناس"

هذه الحالة المتدهورة صاحبتها مظاهر البؤس والمجاعات وبالتالي ظهور بوادر العصيان والتمردات كتلك التي حدثت في جرجرة وبلاد القبائل سنة 1804 والشمال إلخ، و النتيجة الأساسية لهذه الأوضاع المتردية اختلال توازن المجتمع الجزائري سياسيا، اجتماعيا واقتصاديا الأمر الذي مهد الطريق للاحتلال الفرنسي سنة 1830 الذي ضاعف من تأزم هذه الأوضاع وإعطاءها منعرجا آخر وزاد من حياة الريف الجزائري مأساة ومعاناة.

(II) - في مفهوم وطبيعة الإستعمار الفرنسي في الجزائر:

حتى عشية الاحتلال الفرنسي للجزائر سنة 1830 بلغ الحكم التركي درجة كبيرة من الضعف مما زاد اطماع الدول الاوربية في احتلال الجزائر وخاصة فرنسا، فحادثة المروحة الشهيرة التي وقعت بين الداي والقنصل الفرنسي " دوفال" اعتبرتها فرنسا اهانة لها ولشعبها، وبالتالي تبرير إحتلال الجزائر، واتخاذ قرار بذلك في 31 جانفي 1830.

لقد استغلت هذه الحادثة لكسب تأييد الرأي العام في فرنسا من اجل شن حرب ظالمة، يضاف إليها أسبابا أخرى منها: التذرع بفكرة القضاء على اعمال القرصنة التي كانت تقوم بها البحرية الجزائرية وبالتالي كسب الرأي العام الاروبي في هذا المجال ففي الواقع كانت الضربة بالمروحة إلا سببا مزعوما. فالقرصنة وقضية بكري و بوشناق كانتا غير كافيتين لتبرير الحملة. لأن الأولى ما كانت تعني فرنسا، وفيما يخص الثانية فالحكومة الفرنسية كانت ظالمة. (11)

إن الأسباب الحقيقية كانت غير ذلك، فهي ترجع أساسا للأوضاع الداخلية

الصعبة التي كانت تعيشها فرنسا، وكإرضاء شارل X كان إحتلال الجزائر، إضافة إلى ذلك التهرب من دفع المبالغ المالية (*) (*) التي كانت دينا للجزائر على فرنسا والعمل على تكوين أمبراطورية فرنسية كبيرة بتأييد من الدول الأوروبية الكبرى خاصة بريطانيا منها، ومهما تكون الأسباب فإن الغزو الفرنسي بدأ في 14 جوان 30 1، حيث نزل الإفا لجنود في شاطئ "سيدي فرج" وبعد قتال مستميت سقطت مدينة الجزائر وإستسلام الداي في 05 جويلية 1830 وتوقيعه لوثيقة الإستسلام في نفس التاريخ وأهم ما تنص عليه هذه الوثيقة في المادتين (2) و (5) ما يلي: (12)

"المادة الخامسة من هذه الإتفاقية تضمن الممارسة الحرّة للدين الإسلامي، وحرية جميع السكان، بإختلاف طبقاتهم، دينهم وأملاكهم وتجارتهم وصناعتهم لا يلحقها ضررا والإحترام الكلي للنساء الجزائريات. أما المادة الثانية تؤكد على إحترام عادات الجزائريين ومنع الجنود الفرنسيين من دخول المساجد الجزائرية".

مهما يكن فإن الجزائر فقدت سيادتها لمجرد الإمضاء على هذه الوثيقة. فلقد كان الفرنسيون يعتبرون أنفسهم "محررين" للجزائر من حكم الأتراك وما هذا إلا مبررا لتغطية تلك النوايا الخفية في الإستعمار. فهذه المرحلة تمثل بالنسبة لهم فترة شكوك في مدى نجاح الحملة الإستعمارية الناتجة عن كون وثيقة الإستسلام لم تنص على إتفاق فيما يخص مستقبل سياسة الجزائر، وسيما ما يتعلق بنقل السلطة الديوان أو الداي إلى أي سلطة شرعية، كما أنه لم يقع قبل 34 8 1 إعلان لأي موقف سياسي تتخذه الحكومة الفرنسية، ولا أي عقد أو اعتراف دبلوماسي مطلوبا رسميا.

إن إحتلال بلد ما بالقوة العسكرية لا يمحي شخصية الدولة المحتلة حسب قوانينها، والحال أن الوطن الجزائري بإستثناء بعض المناطق المتفرقة لم يحتل وكان التخوف من معارضة بريطانيا يمنع الحكومة الفرنسية من إعلان نواياها الحقيقية(3)

هذه النوايا بدأت تتجسد على أرضية الواقع وذلك بإعلان 22 جويلية 34 1 الذي يعتبر الحملة أكملت مهمتها، وفي ذلك اختراق لمعاهدة الإستسلام وإعتبار الجزائر بلدا محتلا، وتقسيم البلد إلى ثلاث مقاطعات.

(II. 1) ـ الأساليب العسكرية في الإستيلاء على الريف الجزائري:

بعد إختراق معاهدة الإستسلام تبين أن الهدف الأساسي للإستعمار هو الإستيلاء على الأراضي وإقامة المستعمرات، بإستخدام مختلف الوسائل منها قوة السلاح والعنف، فالفترة الممتدة ما بين 1830 إلى 840 1 مورست فيها سياسة الإستيطان

الحرب، و يتضح هذا جليا في كلمة المارشال كلوزيل سنة 35 1 بمناسبة توليه منصب الحكم العام. إذ يقول فيها : (14)

"... لكم أن تنشأوا من المزارع ما تشاوون، و لكم أن تستولوا عليها في المناطق التي نحتلها، كونوا على يقين بإننا سنحميكم بما نملك من قوة... و بالصبر و المثابرة سوف يعيش هنا شعب جديد..."

لقد كان كلوزيل مثالا لغيرة في تطبيق هذه السياسة، من خلال استحواذه على كثير من الأراضي في سهول المتيجة. فهذه السياسة أول ما بدأت بالإستيلاء على أملاك الدولة التركية، الأموال و الخزينة، أراضي الحبوس و البايلك، بعد ذلك امتدت هذه الأعمال إلى المناطق الأخرى خاصة الأرياف، إذ تم إستخدام القوة لإنتزاع أراضي الفلاحين، و بالأخص تلك التي حملت السلاح ضد الفرنسيين.

أعمال التوسع التي كان يقوم بها عساكر الإحتلال صاحبتها عمليات شق الطرق و اقامة المستوطنات، و أشغال الإستصلاح . ففي الفترة الممتدة ما بين 1842 ـ 1845 تم بناء 35 مركزا و 105 ألف/ هـ من الأراضي منحت صاحبها تدفقا كبيرا للمهاجرين إذ سجل سنة 1845 عدد 80 46 قادم إضافة الى 182 طلب الحصول على إمتيازات (15)

إن السياسة الإستعمارية في الجزائر في مرحلتها الأولى كانت تعتمد الأساليب العسكرية في الإستيلاء على أراضي الأهالي، ثم تعميرها بالعنصر الأوروبي. و في هذا الصدد كتب " توكفيل " سنة 1846 قائلا: (16)

" هناك طريقتين لغزو بلد الأولى : وضع السكان تحت الهيمنة و حكمهم بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، إنه نظام الأنكليز في الهند و الثانية: إستبدال السكان الأصليين بالعنصر الغازي ."

من أجل تحقيق هذا المشروع أنتهجت السلطات الإستعمارية سياسة وحشية ضد الفلاحين، الذين كانوا يرفضون التخلي عن أملاكهم و أراضيهم و بالتالي فقد دفعتهم أساليب القهر و الإبادة إلى الهروب و الإعتصام بالجبال، لقد كان هولاء يشكلون عائقا أمام التوسع الإستعماري في الأرياف و ذلك بإعتراف المستعمر نفسه ." ففي خطبته بالبرلمان في 22 افريل 1835 يقول " هيبوليت باسي ": (17)

" تتمثل عوائق الإستعمار في إفريقيا في أمر لا يمكن لأحد إزالته، ألا و هو وجود قوم من الأهالي متعودين على الحرب، لا يصبرون على الظلم مخالفين لفرنسا، بعقائدهم و عوائدهم، و بماضيهم مخالفة لا تسمح لهم بعقد علائق

طيبة مع رجال لا يرون فيهم إلا أعداء جاؤوا ليطردوهم من الاراضي التي كانت أملاكاً لهم .

أمام هذا العائق، و من أجل تحقيق هدف الإحتلال، لابد من انتزاع الأراضي من أصحابها بعد إبادتهم، و زرع بذور الخلاف و التفرقة بينهم . أعمال الابادة هذه كانت تعتبر في الضمير الإستعماري من البطولات العسكرية، اذ لم يتوانى لحظة بالتفاخر بما قام به من قتل و تدمير، و انتهاك للحقوق و الاعراض و حتى المقابر و الجوامع التي تعد من المقدسات لم تسلم من التخريب و يصفها المؤرخ الفرنسي " بوديكور " هذه الجرائم بقوله : (1)

" إن جنودنا كانوا يحسون بالخجل من أنفسهم بعد عودتهم من إحدى الغزوات (بالقبائل) لقد قطعوا حوالي 18000 شجرة و أحرقوا المنازل، و قتلوا النساء و الأطفال و الشيوخ . .

هذه السياسة الوحشية التي ميزت السنين الأولى من الإحتلال حاول هذا الأخير عبثاً أن يكفر عنها ، و يرضي ضميره ، مما أرتكبه من جرائم و مجازر من خلال تقرير إحدى اللّجان المعينة من طرف الملك و التي وصفت الوضع كما يلي : (19)

" شرعنا في تطبيق سلطتنا بأعمال تعسفية و وضعنا أيدينا على الأملاك و سلبنا بدون تعويض . حكمنا بالإعدام لمجرد تهمة، و بلا محاكمة على أناس أبرياء دون أن نتحقق في جريمتهم و سلبنا الأموال و رشتهم (و يضيف التقرير) قتلنا أناسا حاملين أوراق الأمان . و نفينا إلى المملكة برجال مبجليين مكرمين . لأنهم أظهروا الشجاعة في التعرض لوحشيتنا . . و خلاصة القول أننا جاوزنا في أعمال الوحشية " البربار " الذين جئنا لتمدينهم و مع ذلك نشكو أننا لم ننجح معهم ."

هذا الإعتراف هو في الحقيقة إلا افتعال، فلو كان صادقاً لتوقفت أعمال التخريب و الإستيطان لكن الهدف هو تبرير ؟ ذلك الفشل في القضاء على بوادر المقاومة و الرفض اللذان أبداهما سكان الأرياف في وجه الإستعمار . فهم أرادوا أناسا يستسلمون لهم بسهولة ما كانوا في يوم ما مستسلمين و لن يستسلموا أبدا . فتقرير هذه اللجنة ما هو إلا شهادة على فشل تلك الأساليب التي استعملها الإستعمار في هذه الفترة، و بالتالي البحث عن أساليب جديدة أكثر فعالية لإستمرار السياسة الإستيطانية في الأرض الجزائرية و تكريس الإستعمار .

(II . 2 . الأساليب الجديدة للإستيطان في الريف الجزائري :

إلى جانب سياسة القوة و القمع التي مارسها الإستعمار للاستيلاء على الأراضي و تثبيت وجوده العسكري، عمد هذا الأخير إلى تطوير و تعميم هذه السياسة الإستيطانية بأساليب جديدة، قادرة أكثر على تلبية حاجيات الإستعمار في المزيد من الأراضي الصالحة و أكثر تكيفا مع الظروف الجديدة التي بدأت تعرفها هذه السياسة، إبتداءا من منتصف القرن الماضي.

(II . 2 . 1) - الأساليب القانونية و التشريعية :

لقد تمّ تطبيق هذه الأساليب على مراحل متعاقبة، ففي المرحلة الأولى التي تمتد من الإحتلال حتى 1871 يلاحظ أنه حتى 1850 كانت السياسة الإستيطانية تعتمد بدرجة كبيرة في أخذ الأراضي الزراعية على القوة العسكرية . لكن في نفس الوقت كانت تستخدم اللوائح و القوانين العقارية .

فقانون 22 جويلية 1834 أول تشريع لتحديد و تقنين علاقة الجزائر بفرنسا ، فهو قد هيأ الأمبراطورية التي تطبق فيها النصوص التشريعية و من بينها المتعلقة بأراضي المخصص للإستيطان .

ضمن هذا الإطار القانوني العام بدأت سلسلة من القوانين العقارية تظهر، التي تعد المصدر الأساسي للتشريعات اللاحقة في هذا المجال بهدف الحصول على قدر كبير من الاراضي الخصبة المستغلة أو غير المستغلة، و إعطائها للمهاجرين الأوروبيين على شكل ملكية فردية أو تعاونيات و شركات فأولى هذه التشريعات، تلك المتعلقة بمصادرة أملاك الدولة التركية الزائلة، خاصة الأراضي الشاغرة و أراضي الحبوس و البايلك . فلقد بدأت العملية بعد أعمال التخريب، و القتل مما دفع بأصحاب هذه الأملاك إلى الهروب، و غالبا ما تقع هذه الأملاك بجوار المدن مثل الجزائر و هران، متيجة . . . إلخ .

فبمقتضى مرسوم 1 سبتمبر 1830 صرّح قائد الحملة بأن الأملاك الشاغرة أصبحت تابعة للدولة الفرنسية، و لقد كان يهدف من وراء هذه السياسة مصادرة الأملاك المتروكة من طرف أصحابها، أو أملاك الذين كانوا ضد الإحتلال .

بالإضافة إلى مصادرة الأملاك الشاغرة عمد الإستعمار إلى مصادرة أراضي الحبوس و الممتلكات التابعة للمؤسسات الدينية و المساجد التي كانت عوائدها تستخدم للأعمال الخيرية، لكن بمقتضى قرار 7 سبتمبر 1830 أصبحت هذه الأراضي و العوائد جزءا من أملاك السلطة الإستعمارية .

هكذا شكلت الأراضي الشاغرة و الحبوس ملكية عقارية كبرى أعتبرت كمجال لمتوطين

القادمين من أوروبا خاصة من المناطق المتروبولية وفي ذلك لضمان استمرارية الاستيطان فبمرسوم 1 أكتوبر 1844 وقرار 30 اكتوبر 1858 تمّ الغاء الطابع الخاص لأملاك الحبوس و إسناد مهمة النظر في هذه الأملاك إلى المحاكم الفرنسية. وهنا كتب أحد المشرعين الإستعماريين قائلا (20)

"يمكن اليوم القول بدون مبالغة بأن هذه المؤسسة "الحبوس" في التشريع الجزائري ما هي الا ظل و شبح الحبوس المسلم"

بعد ذلك ظهرت قوانين أخرى، الهدف منها إنتزاع أراضي الفلاحين قانونيا. فبمقتضى مرسوم 21 جويلية 1846 فرض على الأهالي إظهار أوراق الملكية، وكل الأراضي بدون هذا الشرط تصادر و تلحق بأملاك الدولة الإستعمارية غير أن هذا القانون فيه إعتراف ضمني من الإستعمار بحق الملكية للجزائريين وحريتهم في بيع أو عدم بيع هذه الأراضي مما أعاق شهيته في الإستيلاء عليها. يضاف إلى ذلك الصعوبات التي أصبحت تواجه السياسة الإستيطانية بفضل المقاومة المسلحة التي كان يقوم بها الجزائريون وخاصة ثورة الأمير عبد القادر، وكما أن الثورة البارسية في سنة 1848 وإنقلاب 1851 فتح عنهما تدفقا كبيرا للمهاجرين إلى الجزائر. (21)

كل هذه الظروف دفعت الإستعمار إلى التفكير في كيفية الحصول على أراضي جديدة، الشيء الذي أدى إلى إلغاء قانوني 1844 والبحث على شكل قانوني جديد من هنا ظهر قانون تحديد و مسح الأراضي في 16 جوان 1851، وبمقتضاه فان القبائل ليس لها حق ملكية الأراضي التي تقطن عليها، فهي مستفيدة منها فقط، أما الدولة فلها حق ملكية أراضي العرش. (22)

لقد أدى تطبيق هذا القانون إلى تعاقب موجات الإستيلاء الحر والجماعي المصحوب بالعنف على الأراضي الخصبة التي تملكها القبائل ... الأمر الذي بدأ يوحي بتهديد التوازن الاجتماعي والإقتصادي للمجتمع الجزائري الذي تجسد فعليا مع ظهور قانون "سيناتوس كونسلت" سنة 1863.

مع هذا القانون بدأت المرحلة الثانية من تطبيق القوانين العقارية الإستعمارية إذ أصبحت السلطة الإستعمارية بمقتضاه حق التملك وبالتالي تثبيت الملكية الفردية على حساب الجماعية و بالتالي تسهيل إنتقال الرأسمالية الزراعية إلى الريف الجزائري، وتحطيم بنيته الإجتماعية والإقتصادية التي تعد القبيلة نواتها الرئيسية.

لقد كان هذا القانون يهدف بدرجة كبيرة إلى تحطيم وحلّ أراضي العروش والقبائل التي كانت ملكا لأفراد القبيلة جميعا، وحتى الإنتفاع الجماعي منها هو حق سياسي و شرعي الشيء الذي كان يعزز روح الوحدة والتضامن اللذان كثيرا ما أعاقا

توسع السياسة الإستيطانية، أضف إلى ذلك تزايد حاجيات الإستعمار إلى الأراضي التي يتطلبها الإستيطان الرأسمالي، و لهذا لا بد من وضع إجراء تشريعي لتحطيم هذا النوع من الملكية و كان ذلك بقانون 1863 الذي يعد هجوما عنيفا ضد التنظيم الإجتماعي للمجتمع الجزائري، و هو بذلك أداة سياسية و إيديولوجية. في هذا الصدد كتب " أ. ڤيسيار " يقول : (23)

> "إن السناتوس كونسلت 1863 هو الآلة الحربية الأكثر فطلية التي لا يمكن تصورها و المسخرة ضد وضعية الأهالي الإجتماعية، فبواسطته - أي القانون - تتسرب شيئا فشيئا عاداتنا و أفكارنا إلى أوساط الأهالي الرافضة لحضارتنا."

و يرتكز هذا القانون في أهدافه على ثلاث عمليات و هي تحديد أراضي القبائل و تقسيمها إلى دواوير، و حق الملكية الفردية داخل كل دوار مقام. هتان العمليتان تمهدان السطر الثالثة التي تتضمن الإعتراف بحق القبيلة في الإنتفاع المحدود في الأراضي التي تتواجد فوقها، في الوقت الذي تم فيه إنشاء الدوار الذي يحصر المفتاح الإداري و العقاري الجديد في يد السلطة الإستعمارية.

إن هذا القانون يعد فصل سياسي و إيديولوجي يشير إلى منعطف خطير في تاريخ الريف الجزائري، يتمثل في التغيرات التي حصلت على ملكية الأرض و ما نتج عنها من آثار على البنى الإجتماعية و الإقتصادية. فلقد تم إستبدال الملكية الجماعية بالملكية الفردية، لإضعاف الروح الجماعية بين الجزائريين حيث أن توزيع الأراضي خير وسيلة للقضاء على وحدة القبيلة التي ستبقى دائما على إستعداد للثورة ما دامت محتفظة بوحدتها و قوتها ... و إيجاد مسألة توزيع الأراضي حجة لنقل هذه الأراضي إلى أيدي الكولون (24)

الجوانب السياسية و الإيديولوجية في هذا القانون تتمثل في إقصاء القبيلة بإعتبارها خلية إجتماعية، إقتصادية و سياسية متماسكة تعيق التغلغل الإستيطاني و تفجيرها من داخلها بتأسيس ما يعرف بالدوار الذي يرجع له حق التملك و التنظيم الإداري و الإيديولوجي داخل القبيلة عن طريق سلطة القايد الموالي للإستعمار.

إبتداء من هذا القانون فإن كل التشريعات الموالية تصب في إطار تكوين الملكية الفردية الرأسمالية على حساب الملكية الجماعية المطبقة في أراضي العروش و القبائل. و في هذا المجال رأت الأوساط الإستعمارية الأكثر تطرفا أن هذا القانون السابق الذكر لم يعد قادرا بما فيه الكفاية على تحطيم البنى الاجتماعية و القبلية و توطيد الملكية الفردية لهذا جاء قانون " ڤارني " في 26 جويلية 1873 الذي يهدف أساسا إلى تحطيم أسس الإقتصاد العائلي الجزائري مع تواصل الإضعاف المنظم للمجتمع الجزائري

فهو يسمح بحلّ الملكية العائلية الموجودة وإلغاء حق سيادة العائلات على هذه الأراضي.(25)

الهدف الآخر من هذا القانون هو محاولة فرنسة الأرض الجزائرية وتسهيل عملية دمجها في السوق الرأسمالية فهذا القانون وسيلة لإبتزاز وإختصاص إحتياطات فائض العمل السابق للريف الجزائري وإضطفها بإستمرار والسماح للمعمرين بالحصول على الأراضي مجانا ونتج عن ذلك إنتقال مضاعف للثروة من الريف إلى المستعمرة:(26)

- المعمرون يملكون الأرض- الدولة تمتلك التكاليف في حين المجتمع الريفي وجد في حالة: - مجرد من الأراضي أي من وسيلة عمله ودخله الذي يكون فائض عمله المستقبلي - مجرد من إدخاره بعض من فائض عمله الماضي، وكان من نتائج هذه الوضعية إفقار الفلاحين وجعلهم قوة عمل في الزراعة وأعمال المناجم تجد الإمكانية والأيدي العاملة المحتاجة إليها وفي سنة 1890، بلغت المساحات التي تمّ الإستيلاء عليها بمقتضى قانون "فارني" 000.370.2 هـ

بالرغم من طابعه الراديكالي، فإن السلطات الإستعمارية كانت ترى أن هذا القانون لم يجلب لها القدر الكافي من الأراضي، ففعاليته لن تكون إلا بتطبيق الإجراء الأول والثاني من قانون "السناتوس كونسلت" 1863 وبذلك ظهر قانون 1887 المسمى بـ: "سناتوس كونسلت ثاني" وبمقتضاه تمّ تطبيق عملية تحديد الأراضي على القبائل، التي لم يمسها هذا الإجراء قبل 1870(27) خاصة بعد فشل ثورة المقراني وما نتج عنها من مصادرة لأملاك المشاركين فيها، بعد ذلك ظهر قانون 1897 الذي كان يصب في نفس الإطار السابق.

لقد كان يهدف من وراء هذه القوانين العقارية تكوين إحتياط من الأراضي وضمه لأملاك الدولة "الدومين" ففي فترة 1830 - 1897 تمّ الإستيلاء على 000.682.1 هـ من الأراضي الساحلية الخصبة(28).

مع بداية القرن العشرين عرفت السياسة الإستيطانية تطورا كبيرا خاصة من الناحية الزراعية وبالتالي تزايد مطالبة المعمرين بأراضي أخرى لذلك، ظهر قانون 4 أوت 1926 الذي أخذ بالإجراءات التي تم إتخاذها في قانون 1873 المتعلقة بأراضي العرش، وبتطبيقه بلغت الأراضي المنتزعة سنة 1930 حوالي 000.346.2 هـ.

مع الثلاثينات من القرن العشرين عرفت التشريعات العقارية انحصارا والسبب الأساسي أن أغلبية الأراضي الصالحة للزراعة كانت حتى هذه الفترة في يد المعمرين يضاف إلى ذلك انتهاء وإنحصار المجال الطبيعي لهذه الأراضي

من كل ما سبق يستنتج إن القوانين التشريعية كانت تعتبر الأسلوب الأساسي الثاني بعد الأساليب العسكرية التي أتخذ منه الاستعمار للسيطرة على الريف الجزائري ، و بالتالي تكوين قاعدة وجوده المادي ، والتي أنطلقت منها مختلف الإجراءات و الأساليب اللاحقة التي عملت على تدعيم هذا الوجود وتعزيزه و ما نتج عنه من آثار إجتماعية و إقتصادية و سياسية ... الخ .

(II . 2 . 2) - الأساليب الضريبية :

لقد تعددت أساليب الإستعمار في توطيد سياسته الإستيطانية فإلى جانب القوة و العنف و سن القوانين العقارية، تم الإعتماد على سياسة الضرائب التي أصبحت عبئا ثقيلا على كاهل الريفيين مما أدى إلى إفقارهم و التخلي عن أراضيهم للمستعمر .

أنشئ النظام الضريبي بعد الإحتلال مباشرة أي في 27 جانفي 1981 وكانت هذه الضريبة توجه فوائدها للأغراض العسكرية ، و مع إزدياد التوسع الجغرافي للإستيطان أزدادت المداخيل الضريبية ، حيث أنتقلت من 1687000 فرنك سنة 185 و قفزت سنة 1846 الى 14.000.000 ف (29)

و بمقتضى مرسوم 15 افريل 1845 و 2 جانفي 1846 أقرت هذه الضرائب رسميا ، و يطلق على هذا النوع من الضرائب با لضرائب العربية و هي تنقسم الى :

- العشور و الحكور : تفرضان على الفلاحين المزارعين
- اللزمة : و تفرض على كل فرد يسكن منطقة اللزمة
- الزكاة : و تفرض على القطعان و الماشية

لقد ظلت هذه الضرائب حتى سنة 1845 تدفع عينا . لكن بعد هذه السنة وجب دفعها نقدا . بهذه السياسة أدخل الإقتصاد النقدي و توجيه الإنتاج إلى التبادل . و السؤال المطروح ما هي نتائج هذه السياسة الضريبية على حياة الفلاحين و توزيع الأرض و نمو الثروة الإستعمارية ؟

في ظل الإقتصاد التقليدي كان الإنتاج ذا طابع إستهلاكي ذاتي يتم في إطار القبيلة و كانت المبادلات تتم عن طريق مقايضة سلعة بأخرى و لهذا لم تكن هناك حاجة إلى النقد ، لأن الانتاج موجه محليا مع قلة تبعية القبائل لبعضها البعض إقتصاديا . أما الضرائب فكانت تدفع عينا .

مع دخول النقد أصبحت القبائل الخاضعة للفرنسيين مجبرة على

نفع الضرائب نقدا ، وهذا ما يقتضي ضرورة الحصول على القطع النقدية، مما دفع القبائل إلى بيع كل إحتياط من القمح أو بعضه . لقد كانت الضرائب تدفع زمن جني المحصول، وهذا ما يزيد في عرض القمح في وقت واحد ، ومن هنا إنخفاض أسعار الحبوب التي لم تكن تسمح كثيرا للفلاح بتكوين إحتياطي القمح الذي يتنفذ بسرعة ولا يدوم حتى الموسم التالي . هكذا يكون الفلاح مضطرا لشراء القمح الذي تكون أسعاره قد أرتفعت .(30)

يتبين أن الهدف الأساسي من هذه السياسة هو القضاء على إحتياط الفلاح من الإنتاج وقدرته الشرائية في هذا المجال ، الأمر الذي يؤدي إلى إجبار الفلاح بإمكانياته الضعيفة الدخول في الدائرة النقدية، هذا الدخول لا يعني الإندماج في الإقتصاد الرأسمالي المتطور بقدر ما يعني الإبقاء على قطاع تقليدي ضعيف غير قادر على المنافسة والحفاظ عليه من أجل حل أزمات القطاع الرأسمالي ومصدر للثروة .

لقد عرفت السياسة الضريبية تطورا كبيرا وخطيرا ، فابتداء من 1870 أستبدلت الصلات القديمة بالسلطة الفرنسية، مما زاد في إتساع دائرة الإقتصاد النقدي ، وتوجيه الإنتاج نحو التبادل ، فطبقا للأرقام التي توفرها جداول وضع المؤسسات الفرنسية في الجزائر في 1830، 1837 ومن ثم 1845 زاد حجم الحبوب التي جلبتها القبائل من 448.4 هكتل عام 1837 الى 230.59 هكتل سنة 1838 إلى 985.203 هكتل سنة 1845 (31)

هذه الكميات الهامة من القمح كانت تبادل في كثير من الأحيان بكمية من النقود لا تعادل كمية القمح المباع، ومن هنا أصبح النقد يشكل علاقة إجتماعية يخضع بواسطتها الفلاح للتاجر الأوروبي و يسمح بإنتقال القيمة التي يخلقها عمل الفلاح، ومن جراء ذلك كان النقد يخلق علاقة إستغلال . وهكذا بدأ النقد يغزو الأرياف، الأمر الذي أدى إلى نشوء فئة إجتماعية غنية مكونة من التجار والوجهاء والمنتجين ، في المقابل نجد فئة الفلاحين الفقراء الذين نفذ إحتياطهم الإنتاجي والمرهقين بعبأ الضرائب مدفوعين إلى عملية الإستدانة بقروض مبالغ فيها من أجل شراء الحبوب اللازمة، وزرع أراضيهم ودفع الضرائب .

لقد أصبحت ظاهرة الديون المرتفعة، وكثرة الضرائب ترهق الفلاح على الدفع الأمر الذي يؤدي به إلى إنتزاع أرضه وطرده منها . لقد كانت هذه السياسة مصدر الكثير من الثورات والإنتفاضات، كذلك سببا في قيام الكثير من الجزائريين ببيع أراضيهم إلى المعمرين بمعنى إدخال الأرض مجال المتاجرة الرأسمالية .

لقد ساهمت مداخيل الضريبة العربية في فقر الأريا ف و إقامة البنى التحتية للإستيطان كبناء القرى والمجموعات السكنية . فبمقتضى مرسوم،

17. 01. 1845، تم مدّ المستعمرات ب 10 ٪ من هذه الضرائب. أما المرسوم الملكي في 25. 08. 1852 فقد حدد هذا العون ب 30٪ وإبتداء من 1. 1. 1859 أرتفعت النسبة الى 40 ٪ و 50٪ في سبتمبر 1861 (32)

هذه الزيادة تكسر زيادة حاجيات الإستعمار إلى مزيد من الهياكل المادية والتحتية التي تتطلبها السياسة الإستيطانية مثل : أعمال شق الطرق الصحة، التعليم. وهكذا أصبحت الضريبة أداة من أدوات إنتقال الثروة إلى المعمرين فالسكان يدفعون أكثر من نصف إيرادات الحكومة والمؤسسات البلدية، وضمن هذه الإيرادات تحتل الضريبة العربية المركز الأكبر، ففي سنة 1830 نجد ضمن 35 مليون كإيرادات إجمالية، منها المبالغ المخصصة للجزائر للقيام بأشغال عامة وبعض المعونات، دفع الجزائريون 22م/ف موزعة كالتالي: (33)

- ضرائب عربية = 13 الى 14 م/ف
- ضرائب إضافية = 3، 2م/ف
- ضرائب إستثنائية = 0،8 م/ف
- رسوم بلدية = 0،05م/ف
- ضرائب مباشرة وغير مباشرة = 0،85م/ف

هذا الضغط الضريبي المتزايد أدى إلى إختلال خطير في توازن الايرادات بين قطاع المعمرين والريفيين، هذا الإختلال يعبر عنه أحد الباحثين سنة 1908، بالنتيجة التالية: 2500،000 هـ زرعت من طرف العرب جلبت للخزينة 17م/ ف 994.000 هـ مزروعة من طرف المعمرين جلبت صفر فرنك للخزينة. (34)

هكذا أصبحت خزينة الأدارة الإستعمارية ممولة في جزء كبير منها من طرف العمل الإنتاجي للجزائريين الذين لا يستفيدون من المنجزات التي تقيمها الأدارة الإستعمارية. ففي سنة 1906 كان الجزائريون يدفعون 71 ٪ من الضرائب المباشرة في حين لا يملكون إلا 38 ٪ من العقارات الثابتة.

كل هذه العوامل أدت إلى إفقار الفلاحين وزيادة ثروة المعمرين وسببت في قيام الكثير من الثورات والتمردات فضمن هذا المنطق الثوري توجهت الممارسات النضالية لشعب بكامله.

II. 2. 6 - الأساليب السياسية والإيديولوجية

إضافة إلى الأساليب السابقة عمد الإستعمار خاصة بعد ظهور

قانون " السيناتوس كونسلت " و " فارني " وهي الفترة التي ازداد فيها نفوذ المستوطنين، وظهور الجمهورية الثالثة إلى إستخدام أجهزته السياسية والإيديولوجية، كالإدارة، المدرسة، التشريع والكنيسة ... إلخ وتوجيهها إلى تحطيم التنظيم الإجتماعي والإقتصادي الجزائري .

لقد كان الهدف الأساسي لمختلف التشريعات الإستعمارية خاصة قانون " س كونسلت " باعتباره آلة تخريبية هو فرنسة الأرض الجزائرية عن طريق تكوين الملكية الفردية الرأسمالية وتفتيت القبائل إلى دواوير.

فبتكوين الملكية الفردية يتم الإنتقال بالمجتمع الجزائري إلى الإقتصاد الرأسمالي وخلق الظروف الملائمة لتوسيع المستوطنين الأوروبيين، أما بتفتيت القبائل فيتم القضاء على الروح الجماعية والملكية المشتركة للأرض التي كثيرا ما كانت عائقا أمام التوسع الإستيطاني ثم القيام بتجميع ما أمكن من الأفراد المجردين من روح الروابط الجماعية السابقة في إطار تنظيمي جديد، وهو الدوار.

فلقد كانت القبيلة هي الخلية الأساسية التي يشد بعضها بعضا صلات وثيقة من التضامن الجمعي، وبذلك تشكلت الأحلاف القبلية، ترعا أمام الإستعمار. فمن أجل ضمان حسن عمله وتسييره فإن نمط الإنتاج الرأسمالي في حاجة ماسة إلى التراكم الأولي، وخلق الشروط الموضوعية (أيدي عاملة، أراضي ... إلخ) ومن أجل تنكين هذا النمط كان يجب على الإستعمار أولا مواجهة وجود التنظيمات القبلية والعشائرية القوية التي تمنع تواجد علاقاته الإنتاجية.

لتحطيم هذه التنظيمات كانت الإستشارة المؤرخة في 22 افريل 1863 التي تعتبر الخطوة الأولى لتفجير القبيلة وتقسيمها إلى دواوير وأحل المحل قانون الملكية الفردية (35) وفي عملية التفجير هذه عمل الإستعمار على تحطيم ما لا يتلاءم مع أهدافه والإبقاء على ما يخدم هذه الأهداف وهذا ما يعرف بأسلوب التحطيم والمحافظة.

أسلوب التحطيم يعني القضاء على القبيلة بإعتبارها وحدة إقتصادية إجتماعية، وحس سياسية وتقسيمها إلى دواوير، والدوار هو دائرة إلى حد ما إدارية شكلها قرار مجلس الأعيان الذي أستهدفت عملياته تفتيت القبائل لإزالة الحواجز أمام بيع وشراء الأراضي (36) لذا فالدواوير مراكز لا تتصف بأية وحدة متكاملة كما الشأن في نطاق القبيلة، وهي توجد في مناطق جغرافية تلتقي فيها العائلات المختلفة والمتعارضة في الأصول والمصالح.

لقد كان لهذا التنظيم الجديد أثر كبير في تغيير البنية الإجتماعية والإقتصادية إذ أصبح الإنتاج لا يفي بحاجيات السكان مما أدى إلى الإفقار وبالتالي قلب أنماط الحياة الإجتماعية والتأثير على تركيبة السكان وتنقلاتهم .

الأسلوب الثاني في تحطيم وتفتيت القبائل وتكوين الملكية الفردية هو أسلوب المحافظة فإذ كانت القبيلة قد حطمت بإعتبارها وحدة وإطار التنظيم التكاملي القديم الذي كانت تضطلع به ، فإنه أبقى عليها كوحدة للعيش والحياة مع تفريغها من محتواها الإيديولوجي ، الإجتماعي والإقتصادي الذي كانت تقوم به قبل قرار التقسيم . فالطابع الإداري الذي أعطي للدوار تم بموجبه الإبقاء على الأشكال القديمة والسطحية للسلطة مع إلغاء الممارسة الفعلية لها ، فسلطة الباشغا والقايد الذين أصبحوا يمثلون شكليا السلطة القديمة في إطار القبيلة ما هم في آخر الأمر إلا ممثلي الإدارة الإستعمارية والوسطاء على المستوى السياسي والإيديولوجي بين الإستعمار والأهالي .

ان التاريخ يشهد أنه منذ الإحتلال كان هؤلاء يتعاملون مع الإستعمار في أعمال القمع ، والإبادة ضد الأهالي . فالشيء الذي يميز عقلية هؤلاء إعتبار قضيتهم وقضية المستعمرين شيئا واحدا الذين تعهدوا لهم بضمان أوضعهم ومصالحهم المادية ، وزيادة ثروتهم ، كما عملوا على إخضاعهم لمشيئتهم وتعويدهم على الذل فأمام تضحيات الأهالي والفلاحين ، وفقدان اراضيهم ومنازلهم ، إذ بالإقطعيين من الأهالي يمزودون الغزاة بالرجال و يقاسمون معهم الغنائم التي كانت تنهب من إخوانهم . (37)

هذا الوصف نموذجا حيا لتعامل هؤلاء مع الإستعمار ، الشيء الذي جعل منهم أداة رهيبة لتوطيد مركزه ، وإضعاف قوة الريفيين مقابل هذا عمد الإستعمار إلى تحطيم الأرستقراطيات القبلية المتحالفة مع الأمير ، أما أرستقراطيات قبائل المخزن التي كانت متعاونة مع الأتراك في ضرب القبائل العاصية مقابل اراضي زراعية ، وتحقيق الضرائب فإنها تحالفت مع الإستعمار من جديد . أما الأرستقراطيات الطرقية فإن معظمها وقف إلى جانب الأمير ، وحتى مع الحاج المقراني ، إلا أن تناقضات التيارات الطرقية ، وضربات الإستعمار ، دفعها في الأخير إلى التنافس على إعلان الولاء وتقديم المساعدة للإدارة الإستعمارية . (38)

من هنا يتضح جليا كيف أستطاع الإستعمار تسخير أساليبه السياسية ، والأيديولوجية ، من أجل خلق فئة من الجزائريين موالية له عن طريق

ضمان الامتيازات لها على حساب الفلاحين و الأهالي ، و أولتجهما من أجل ربطها بالنظام الاستعماري .

ضمن هذا المنطق الإستعماري عمل المعمرون على تطبيق القوانين الفرنسية على الأرض الجزائرية ، و الثروات حتى يسهل السيطرة عليها ، في نفس الوقت عملوا على إبعاد أية محاولة تستهدف تطبيق القانون العام الفرنسي على الجزائريين فكانت النتيجة أن وضعت قوانين أو عقوبات خاصة بالجزائريين (39) فقانون الأهلي الصادر في 25 جوان 1890 يعتبر الإطار الإيديولوجي و الإداري يضمن سلامة تطبيق السياسة الإستعمارية ، فبالنسبة للملكية فالقانون يعاقب في مادته الرابعة على عدم الخضوع لقوانين 1873 _ 1887 الخاصين بإقامة الملكية الفردية في أراضي العرش أما المادة الخامسة فتعاقب على " عدم الإمتثال للأوامر الإدارية التي تمنع الأراضي الجماعية " أما بالنسبة للضرائب فالمادة السادسة تعاقب على التأخر في دفع الضرائب و إخفاء المواد التي يستوجب دفع غرامات عليها " .

إذن قانون الأهالي وبقية التشريعات الإدارية و السياسية الأخرى جاءت كلها لتجعل من الخطة الإستيطانية أمرا مفروضا و تحاسب على مخالفته قانونيا إلى جانب هذه الأساليب القانونية أستخدم الإستعمار المدرسة بإعتبارها جهازا إيديولوجيا فعالا في خدمة هذا المخطط . فالهدف الأساسي لها هو تحطيم التعليم الأهلي الذي كانت تقوم به الزوايا . فهي خلية إجتماعية و إقتصادية و مؤسسة للتحكيم و فض الخلافات العائلية بالإضافة إلى الدور التعليمي ففيها تكون الإطارات الدينية و القضائية . إن وظيفة تكوين الإطارات الريفية المثقفة هي التي أكسبتها هذه المكانة المميزة في مجتمع ليس فيه لا القيروان و لا الزيتونة (40)

لقد أستغل الاستعمار هذه الوظيفة عن طريق قيام المدرسة الإستعمارية بتدجين بعض المثقفين الطرقيين الذين كانوا يحتلون وظائف متعددة : معلم ، إمام ، منسق وحتى طبيب و بهذا يجرد العالم الريفي بعدما جردته من أراضيه و مثقفيه الذين ينتجون و يعيدون إنتاج القيم الإيديولوجية للفلاح خصوصا و تصنع له مثقفين ينتجون قيم الإستيلاب والتشويه و القبول بالإستعمار . (41)

فقانون الأهالي في هذا المجال يعاقب في المادة الرابعة عشر على : " فتح موسسة دينية أو مدرسة تعليمية بدون إذن " و بهذا يترك المجال لنشر اللغة و الثقافة الفرنسية وجعلها أداة الإستعمار . في هذا الصدد كتب " أ . ترولي " :

" إنها _ اللغة الفرنسية _ تسير مع جنودنا ،
وعندما ينتصرون فإنها تؤكد و تضمن نتائج
الإنتصار لأن اللغة تبقى الأداة الحقيقية للإستعمار (42)

من أجل ضمان السير الفعّال لمنطق هذا الإستعمار يجب إقصاء الجزائريين من المدرسة وحرمانهم من التعليم الحديث، ففي مؤتمر الكولون سنة 1905 بالجزائر طالب هؤلاء بما يلي : (43) إلغاء تعليم الجزائريين
- أن تحول القروض المخصصة لتعليم الجزائريين إلى تطوير التعليم الفلاحي و التطبيقي الخاضع لمدرسين فرنسيين.

إن حرمان الجزائريين من المدرسة الفرنسية ليس معناه العدول عن ذلك تماما وإنما تقديم نوعا آخر من التعليم الذي يخدم السياسة الاستعمارية لكن أي تعليم ؟ في هذا المجال صرّح " درانيه "أحد نواب مدينة وهران :

" بدلا من البرامج المستوردة من باريس والمناهج الإبتدائية التي ليست في مستوى هذه الحقول الخشنة يجب أن يختار التعليم الفلاحي والمهني الذي يتناسب مع إحتياجات هذا البلد، ويستطيع أن يعرّف بماضينا وقوتنا الإقتصادية والعسكرية" (44)

جعل التعليم تطبيقيا ومهنيا معناه خلق قوى عاملة ماهرة تحسن إستعمال أدوات الإنتاج وتسخيرها في حقول المعمرين. فهذا أحد رجال المدرسة الفرنسية يقول: (45)

" إننا لا نريد تكوين موظفين ولا محترفي فن، ولكن نظن أن الأهلي بدون تعليم هو أداة إنتاجية يرثى لها." ويضيف قائلا :
" ... إنه لمصلحة الإستعمار أن يصبح الفلاح مزارعا جيدا. أفليس الفلاح هو الذي يمد المعمر باليد العاملة الرخيصة، ولكن للأسف غير ماهرة"

أما عن خاصية اللغة التكوينية، فلا يجب أن تكون علمية أو أدبية تساعد على التفكير وقدرة التجريد وإكتساب المعارف المختلفة وإنما لغة بسيطة. فالأهالي في نظر الإستعمار أناس لهم حاجات مادية فقط، وليس لهم إستعداد لتذوق المعرفة وبهذا تصبح اللغة بمستواها هذا تضمن الرابطة بين المستعمر والمستعمَر وتكريس علاقة الإستغلال والسيطرة التي تحكمها.

إلى جانب المدرسة لعبت الكنيسة دورا كبيرا في فتح المجال للإستعمار عن طريق أهدافها التنصيرية، ونشر " الكلمة الطيبة" بين الأهالي وبالتالي تجريد

هـؤلاء من مقومـات شخصيتهـم التاريخيـة والثقافيـة، وذلك تحت غطـاء إخراج الأهـالي من "بربريتهـم" وتخلفهـم" إلى حالـة "الحضارة" و"التمديـن".

من هنـا يتضح أن الإستعمار أستخدم جل أساليب التفكيك الإجتماعي والإقتصادي لفرض تواجـده وإقامـة بنى إجتماعيـة وإقتصادية غريبـة عن المجتمع الجزائري كونت فيما بعد ما يسمى "العالم الكولونيالي" الذي أفرز قوى إجتماعية جديدة ميزت التركيبـة الإجتماعيـة والطبقيـة في الريف الجزائري على طول الفتـرة الإستعمارية والتي برزت في مختلف النتاجات الإبداعيـة ومنهـا السينمـا.

(III). التركيبة الإجتماعية والطبقية في الريف الجزائري في الفترة الإستعمارية:

إن التـاريخ الإجتماعي والإقتصادي للجزائر في الفترة الإستعمارية هو تاريخ الصراع بين المستعمر والمستعمر حول إمتـلاك قاعـدة وجـود كل منهما والمتمثلـة فـي الأرياف والأراضي الخصبـة التي تشكل بالنسبة للإستعمـار ضمانا لنجـاح مخططـه الإستعماري الإستيطاني وبالنسبـة للجزائريين أساس وجودهـم وقاعدتهم المادية للاستمراريـة. فكـان من نتائـج هـذا الصـراع أن تحطمت البنى والتنظيمات الإجتماعيـة والإقتصادية للمجتمـع الجزائري القديـم وظهـور ما يسمى بالمجتمع الكولونيالي. عن مكونـات وخصائص هـذا المجتمـع يقـول "بيـار بورديو" في كتابـه "سوسيولوجيا" الجزائر ما يلي: (46)

"المجتمع الكولونيالي هو نظام طبقات. فهو متكون من مجموعتين متعارضتين ومتميزتين. فالإنتماء إلى كلتا المجموعتين يحدد بالولادة والمظهر الفزيقي، طريقة الملبس، إسم العائلة. فبمجرد النشأة في طبقة فوقية، تضمن أتوماتيكيا إمتيازات تطور عند صاحبها إحساس طبيعي بالتعالي... فكلا المجتمعين يوجدان في إطار العـلاقة بين الفوقي والسفلي، ومفصولان بمجموعة من العوائق التأسيسية أو العفوية... أبوية الفوقي هي نتاج إمتيازات هذا الأخير الذي يضمنها له النظام الإستعماري ما دام غير محدد وقائم في مكانـه.

إن الفئة الأوروبية (الأقلية الغالبية) على المستوى الإجتماعي الإقتصادي والسياسي، تحاول عن طريق الإيديولوجيا العنصرية تحويل إمتيازاتها إلى حقوق والسماح لكل المجتمعين البقاء كل واحد في وضعيته، فالمسيطر يبقى مسيطر والمسيطر عليه يبقى كذلك".

من خلال هذا الوصف الدقيق الذي قدمه "بورديو" للمجتمع الكولونيالي يلاحظ أن هذا الأخير يتكون من قوى إجتماعية منصهرة في مجموعتين متناقضتين : الأولى قوامها المعمرين، التي تشكل الأقلية أما المجموعة الثانية فقوامها الجزائريين خاصة الريفيين منهم والتي تكون الأغلبية، يضاف إليها فئة ثالثة وهي البورجوازية العقارية الجزائرية التي حاولت الإنسلاخ عن إنتمائها التاريخي والإجتماعي والتحالف محليا مع الإستيطان الرأسمالي وبذلك أصبحت في موقع التبعية لهذا الأخير والتناقض مع مصالح الفلاحين والريفيين عامة على طول الفترة الإستعمارية.

(III#1) - **المعمرون** : هذه الفئة الدخيلة على المجتمع الجزائري تعتبر القوى البشرية الاساسية لضمان سياسة الاستيطان. فمنذ الإحتلال عملت السلطة الاستعمارية على توفير الشروط المادية والمعنوية لتركز هؤلاء في الأرض الجزائرية. ففي الفترة الممتدة ما بين 1830 ـ 1840 مورست سياسة الإستيطان الحر والفوضي إذ تدفق عدد هائل من الأوروبيين على الجزائر من مختلف الجنسيات، وأغلب هؤلاء من الفقراء والبطالين والمغامرين. إذ بلغ عددهم سنة 1839 25 الف من بينهم 11 ألف فرنسي (47)

لقد كان عدد هؤلاء في البداية ضعيفا. لكون هذه الفترة كانت تثير الكثير من الشكوك في مدى نجاح المخطط الإستيطاني إضافة إلى إفتقارهم لرؤوس الأموال الكافية. لكن العدد ما فتئ يتزايد نتيجة التطور الحاصل في السياسة الإستيطانية، وظهور الأساليب والتشجيعات الجديدة. فمن المقدر أنه تمّ ارسال 12 الف معمر الذين تمّ نقلهم، ومنحهم مجانا قطعا أرضية تتراوح مساحتها من 2 الى 10 هـ ... وفي سنة 1850 تمّ نقل 20 الف (48)

لقد ظل هذا العدد يتزايد حتى بلغ حوالي 33 ألف شخص عام 1851 وحوالي 131 الف عام 1862، وبلغ عدد الحيازات العائلية العائدة للمعمرين وفقا للمسح الإحصائي الذي أجري خلال الفترة 1850 ـ 1851 حوالي 22 الف حيازة (49) وبتزايد عدد المهاجرين الأوروبيين أزدادت موجات الإستيلاء على أراضي الفلاحين. فمصدر أراضي الإستيطان ما بين 1871 ـ 1895 كان ناتجا عن عمليات الإستيلاء التي وقعت بعد فشل ثورة المقراني، يضاف إليها عمليات البيع والهبات التي كان يقدمها القواد. في أواخر القرن الماضي نضبت أراضي "الدومين" التي كانت تمثل 65 % من أراضي المستوطنين فتوجهت الأنظار إلى أراضي الفلاحين الصالحة للزراعة ويقدر "آجرون" الأراضي التي سلبت من الفلاحين في سنة 1920 بمجموع 4م/هـ مقسمة كما يلي (50) : - 976795 سلبت بتطبيق قانون 1887 حتى سنة 1900

- 311472 هـ سلبت بتطبيق نفس القانون من 1900 الى 1920

فقطاع المعمرين يتكون من الأراضي الخصبة خاصة الواقعة منها على السواحل إضافة إلى الإستفادة من مختلف الإمكانيات المادية (المكننة، القروض المالية التي كانت تمنحها البنوك) . و من أجل إعطاء صورة تشخيصية على التطور السريع الذي حدث في مساحات قطاع المعمرين الزراعي ، يمكن إعطاء الجدول التالي[1]

السنة	المساحات بالهكتار	الرقم القياسي للتطور
1850	115.000	100
1880	1.245.000	1082,6
1900	1.912.000	1662,6
1920	2.581.000	2244,3
1940	3.045.000	2647,8
1954	3.028.000	2633

ما يمكن إستنتاجه من هذا الجدول هو التطور الكبير الذي عرفه قطاع المعمرين حتى سنة 1940 و بعد هذه السنة عرف ركودا و يرجع ذلك إلى سببين: من جهة كون هذا القطاع أصبح يسيطر فعلا على الزراعة الجزائرية ، فهو يشكل حوالي 50 % من قيمة النتاج الإجمالي البالغ عام 1953 نحو 166 مليار/ف .... و من جهة أخرى لأنه منذ الأربعينات من القرن الجاري تزايد الإهتمام بالإستثمارات في القطاع الصناعي . وكان من نتائج ذلك صدور برنامج التصنيع في 15 اكتوبر 1946 المتبوع بجملة من القرارات في أوت 1947 الخاصة با لإستثمار في فروع صناعية محدودة (52)

إذ كان قطاع المعمرين يتميز بإستخدام الوسائل الحديثة في الزراعة فإنه يتميز أيضا بنوع الزراعات التي تعد غريبة عن البيئة الجزائرية و أهمها :

- زراعة الحبوب : ولقد عرفت تطورا كبيرا في الفترة الإستعمارية بفضل المكننة فمنذ 1850 حتى سنة 1910 أنتقلت المساحات المزروعة من 20 الف/ هـ إلى 700 الف/ هـ (53) لكن إبتداء من 1910 عرفت الزراعة ركودا ما فتئ يزداد مع أزمة 1929 . ولقد أدى ضعف هذه الزراعة إلى تهديد حياة الريفيين لكون هذه المادة هي أساس حياتهم ، إضافة إلى المنافسة التي كانت تتلقاها من طرف زراعة الكروم .

- زراعة الكروم : تعد عماد الزراعة الرأسمالية . أهمية هذه الزراعة تكمن في

كونها ذات طبيعة صناعية و تجارية، كما أنها ترتكز في مساحات واسعة جدا، على حساب الزراعات الأخرى خاصة الحبوب و الغابات. و لقد أصبحت تهدد البنية الإجتماعية التقليدية، فلقد أرتفعت المساحات المزروعة من 16044 هـ سنة 1875 الى 139028 سنة 1899 يقابلها إرتفاع في التصدير الأمر الذي يدل على إرتباط هذه الزراعة بالمتربول و السوق الرأسمالية، إلى جانب تركزها في يد أقلية من المعمرين، فلقد بلغ الإنتاج سنة 1955 20 مليون/ هـ من الخمرز و بذلك يمثل إجمالي صاف يقدر بأكثر من 52 مليار فرنك.(54)

- الحمضيات : عرفت تطورا مع بداية العشرينات، و هي تتميز بحاجتها إلى قوة عمل كبيرة، و بذلك فهي تستفيد من كثافة البطالة الريفية، و من تجهيزات و مشاريع الري . ففي سنة 1953 شكلت الحمضيات 3،5 من الصادرات و في سنة 1958 10 ٪ من الصادرات و بذلك أحتلت المرتبة الثانية بعد الكرمة.

عموما تعد هذه الزراعات خاصة الكرمة و الحمضيات أساس السياسة الإستيطانية في المجال الزراعي . و لقد كان هدفها الأساسي هو التصدير و بالتالي ربط الإقتصاد الجزائري بالسوق الرأسمالية العالمية، في الوقت الذي عرفت فيه الزراعات التقليدية إنحصارا كبيرا مما زاد في فقر الأرياف و تكريس الأوضاع الإجتماعية المتردية.

(2.III) - البرجوازية العقارية الجزائرية :

إن التحالف التاريخي للبرجوازية الريفية سياسيا و إيديولوجيا كما سبق الذكر، مع الإستعمار و إنسلاخها عن أصولها الإجتماعية القديمة مكن هذه الأخيرة من الحصول على الكثير من الإمتيازات على حساب الريفيين الفقراء فمن الناحية الإقتصادية العقارية يمكن تقسيم هذه الفئة إلى ما يلي :

- فئة ذات الملكيات ما فوق 100 هـ : و بلغ تعدادها سنة 1951 حوالي 8500 ملكية، و تتميز هذه الفئة بأن غالبية ملاكها تقطن المدن و تستغل إستثماراتها بنسبة 64 ٪ عن طريق الخماسين... و تمثل هذه الفئة حوالي 1،4 ٪ من مجموع المالكين الجزائريين، و تبلغ حصتها في قطاع المسلمين حوالي 23 ٪ من إجمالي مساحات هذا القطاع.(55)

- فئة ذات الملكيات المتراوحة ما بين 50 الى 100 هـ و تصنف هذه الفئة عموما في إطار البرجوازية الريفية المتوسطة، غير أن ذلك لا يعني أنها تشكل مجالا عقاريا لنشوء زراعة رأسمالية فحتى سنة 1954 بلغ عدد ملاك هذا النوع من المساحات 17 ألف مالك.

لقد عمدت هذه الفئة إلى إدخال المكننة على زراعتها بهدف رفع الإنتاج والتقليل من التكاليف الأمر الذي خلق أزمة بطالة، وظهور ما يسمى بالعمل الموسمي، وبالتالي تكديح الفلاحين وتحويلهم إلى خماسين والإستيلاء على اراضيهم بأثمان زهيدة.

- فئة ذات الملكيات المتراوحة بين 10 و 50 هـ: ظهرت هذه الفئة تاريخيا مع بداية تركيز وتطور الرأسمالية الزراعية ولقد بلغ تعداد هذه الفئة وفقا لإحصاء 1950 - 1951 حوالي 170.167 ملكية، واستطاعت هذه الفئة عن طريق إرتباطها المحدود بالرأسمال الزراعي أن تنطلق في الإنتاج الزراعي المتطور والمعتمد على العمل المأجور بعد أن أصبحت كمية العمل العائلي لا تفي بالمطلوب، وبالتالي الإستعانة بالعمل الموسمي في حوالي 58 % من مزارع هذه الفئة (56).

أهم الخصائص الإجتماعية، الإقتصادية والإيديولوجية لهذه الفئة يتعرض لها " تاسي تيداني " بقوله : (57)

« لعبت دورا كبيرا خلال حرب التحرير وإنقادت لدعم الثورة، بعدما أن يئست من تحسن أوضاعها في إطار النظام الكولونيالي، الذي حصر دعمه على الصعيدين المالي والتقني لكبار الملاكين. إلا أنها كانت بالمقابل أقدر من كل الفئات الأخرى على إنقاذ التقاليد واللغة والثقافة أو بتعبير آخر أقدر على إنقاذ الشخصية الجزائرية. ففي وسطها يتواجد العدد الأكبر من المتعلمين، ومنها أستمد جيش التحرير عددا كبيرا من كوادره. »

خلاصة القول أن البرجوازية العقارية الجزائرية لعبت بفئاتها دورا كبيرا وأحتلت مواقع متميزة عبر التاريخ الإستيطاني كل ذلك انعكس في النتاجات الفكرية التي تعبر عن تلك المرحلة الحساسة من تاريخ الجزائر، سواء من خلال ما أنتجه مثقفو هذه البرجوازية أو ما أنتجه المثقفون الإستعماريون، ومن بينهم السينمائيون والروائيون على الخصوص.

(III. 3) - الريفيون الفقراء: الريفيون الفقراء هم الفئة الثالثة في التركيبة الإجتماعية والطبقية للريف الجزائري في العهد الإستعماري، لقد كانت نتاجا لتميز السياسة الإستيطانية الإستعمارية على استبدال نظاما إجتماعيا، إقتصاديا قديم كان الفلاح الجزائري في إطاره مالكا ومنتجا، بنظام جديد دخيل

يعتمد على الملكية الفردية، وعلاقات الإنتاج الرأسمالية. وهكذا على مدى أكثر من القرن، غرفت هذه الفئات جل أنواع الإقصاء والتهميش والإستغلال، وبالتالي تدهور أوضاعها الإجتماعية والإقتصادية.

فمن ناحية الملكيات الزراعية، يلاحظ أنه في عام 1830 كان 50 ٪ من المالكين، يملكون أرضا دون 10 هـ، إلا أنه في عام 1930 هناك 73,8 ٪ أي 3 أرباع السكان العاملين في الزراعة هم من الفلاحين الفقراء الذين لايملكون أرضا (58) كما أن الزراعة في قطاع الفلاحين، ذات طبيعة معاشية بسيطة، وغير قادرة على منافسة الزراعة الإستعمارية وبذلك أصبحت قطاعا خاضعا لهذه الأخيرة، مما أدى إلى تفاقم الأوضاع الإجتماعية وسيطرة أساليب الإستغلال، يضاف إلى ذلك ضعف مردودية الإنتاج مع تكاثف السكان. فلقد لوحظ أن حصة الفرد من الحبوب المتوفرة قد تراجعت من 5 ق إلى 4 ق بين عام 1871 ـ 1900 وإلى قنطارين ونصف سنة 1940 فالى 1,9 ق سنة 1954 وأخيرا الى 1,4 ق سنة 1962. (59)

هذه التغيرات التي حدثت على الملكيات الزراعية في قطاع الريفيين، كان نتائجها أوضاعا إجتماعية وإقتصادية متأزمة وخطيرة أهمها إنقسام الفلاحين الى عدة قوى أفرزتها الرأسمالية الزراعية منذ 1830 وأهمها : الفلاحين أو المحرومين من الأرض.

هؤلاء يتألفون من عمال زراعيين وخماسين. فلقد نمس عدد الخماسين من 715. 375 خ سنة 1911 الى 634.600 خ سنة 1930 أما عدد العمال الزراعيين، فقد أنتقل من 108 151 سنة 1901 الى 634.600 سنة 1930، و يعكس هذا النمو تطور الرأسمالية في الزراعة بالشكلين المحددين: الرأسمالية الحقيقية (قوة عمل مأجور ووسائل إنتاج حديثة) ورأسمالية شكلية (الخماسة) (60)

إن جماهير شعبية يتراوح عددها ما بين 6 م و 7 مليون مسلم من صغار الفلاحين الذين لا أرض لهم، ليس لديها كمورد رئيسي سوى ساعتها في الزراعة التي تنتج الأغذية نظرا لأن هذه الجماهير محرومة من الأرض ومن التجهيزات والأسواق وذلك بسبب السيطرة الإستعمارية... ولقد طردت هذه الجماهير من سوق العمل في الإستثمارات الكبرى وخصوصا الأوروبية منها ... وهكذا في المناطق الزراعية حيث تزرع الحبوب نرى أن 4 ملايين من 5 م لا أرض لهم وقد حرموا من العمل. (61)

وهكذا يحتل الخماسون ضمن هذه الجماهير موقعا خاصا، من حيث إرتفاع عددهم بكثير من العمال الزراعيين، ويشكلون القوى الأكثر خضوعا للاستغلال الإقتصادي والسياسي من قبل البرجوازية العقارية الجزائرية أو أوروبية، ولعل درجة إستغلالهم عالية بقدر ما تتضمن إستغلال عمل أعضاء العائلة كلها.

مما زاد في تأزم أوضاع هؤلاء الأزمات التي تعرض لها الاقتصاد الإستعماري مما زاد من تجريد الفلاحين من ممتلكاتهم، وبذلك لا يبقى أمامهم إلا حليين :

- إما الإنخراط التبعي الإستغلالي في العمل الزراعي الإستعماري، وأما الهجرة إلى المدن.

لقد عرفت الأرياف الجزائرية على المستوى الاجتماعي الفقر والبؤس وانتشار الاوبئة والمجاعات التي كانت تفتك بالآلاف. فالعناية الصحية تكاد تكون منعدمة فبنسبة الاطباء الذين كان عددهم عام 1953 يبلغ 1735، بمعدل طبيب لكل 06 آلاف جزائري ... وان الاطباء الذين يستطعون العمل في الأرياف هم فقط من الموظفين. فثمة 144 طبيبا من وزارة الصحة يساعدهم 159 مساعد فني والواحد من هؤلاء تقع على عاتقه أحيانا تلبية حاجات مجموعة من السكان يساوي عدد سكان مقاطعة فرنسية صغيرة. (62)

ما يقال عن الجانب الصحي ينطبق ظروف المعيشة الأخرى، فما يناله الجزائري من حريرات غذائية تساوي ثلثي الحد الأدنى الضروري للحياة. فاللحم الذي كان غذاء أغلب الجزائريين في الماضي خاصة أثناء الغزو لإنتشار تربية المواشي أصبح منعدما أما الظروف السكن فهي تتعلق بالأكواخ والخيم، وبالتالي عمل الإستعمار على تكريس التخلف والبداوة.

في المجال التعليمي عمل الإستعمار على تجهيل الجزائريين خاصة الريفيين منهم. فالمدرسة الفرنسية كما سبق الذكر كانت من الأساليب الأيديولوجية التي أستعملها الإستعمار لتعزيز مخططه، لقد كانت تقتصر على الفرنسيين وحدهم وأبناء المتعاونين معهم من الجزائريين. وحتى التعليم المقدم لبعض الجزائريين كانت له أغراض مهنية خاصة الزراعية منها، والنتيجة إنتشار الأمية والجهل بشكل كبير، فإذ كان التعليم عشية الإستعمار الفرنسي منتشر فإن نسبة الأمية بلغت في الفترة الإستعمارية اكثر من 90 % والتعليم الوحيد الذي كان يستفاد منه في الريف هو الذي كانت تقوم به المؤسسات الدينية خاصة الزوايا.

هذه الأوضاع يضاف إليها القهر السياسي والأيديولوجي الذي كان مسلطا على الفلاحين من طرف الإدارة الإستعمارية والإقطاعية المحلية، كل هذا جعل من الفلاحين القوى الأساسية في الصراع مع المستعمر الذي أكسبها عبر معاناتها وممارساتها الطويلة، تمرس ثوري وتجارب نضالية ثورية.

هذا التمرس يتجلى من خلال تلك الثورات والإنتفاضات الكثيرة التي كان يقوم بها الفلاحون ضد الإستعمار إبتداء من ثورة الأمير عبد القادر التي دامت أكثر من

16 سنة، تبعتها ثورات أخرى كثيرة في شتى أنحاء الوطن، منها على سبيل المثال: إنتفاضة القبائل الشرقية (185 ـ 60 18) ثورة الأوراس (1859) الحضنة (سنة 1860) وفي سنة 1871 قامت ثورة المقراني التي كانت لها أثر كبير على تطور السياسة الإستيطانية من خلال إستغلال فشلها، تبعتها ثورة الجنوب الجزائري (1881 ـ 1883) بقيادة الحاج بوعامة، هذه الأمثلة عن الثورات تؤكد حقيقة هامة، وهي الرفض المطلق للإستعمار، والتمسك بمبدأ الدفاع وإسترجاع الأرض المسلوبة. هذا المنطق أستمر على هذا الشكل حتى إندلاع ثورة التحرير سنة 1954، والحصول على إستقلال البلاد.

(IV) ـ من الأزمة الإستيطانية في الريف الجزائري إلى إندلاع ثورة التحرير سنة 1954:

(IV.1) ـ الأزمة الإستيطانية في الريف الجزائري :

إن تحليل الأزمة التي عرفتها السياسة الإستيطانية في الريف الجزائري جد ضروري خاصة أزمة الزراعة الرأسمالية، أو ما يطلق عليه أزمة الركود الرأسمالي الذي بدأ في العشرينات وتأزم مع منتصف القرن، فهذه الفترة جد حاسمة في تاريخ الإستعمار في الجزائر حيث بدأت معالم التصدع في التشكيلة الإستعمارية، يقابلها النضج الإجتماعي، السياسي عند الجزائريين.

إن حرب التحرير في جانبها الإجتماعي ما هي إلا نتاج التأزمات المستمر التي عرفها الريف الجزائري، وفشل كل المحاولات الإستعمارية لحل هذه الأزمات الأمر الذي أفرز فئات وقوى إجتماعية يهمها إجتماعيا، سياسيا وإقتصاديا إختفاء الشكل الإستعماري لذا فإلتقاء هذه القوى (البرجوازية الصغيرة، جماهير الفلاحين) أدى إلى إندلاع ثورة التحرير ثم الإستقلال.

جوهر الأزمة الإستيطانية هو المسألة الزراعية، حيث مست هذه الأزمة التي كانت تشكل العمود الفقري للإقتصاد الإستعماري خاصة الكرمة، حيث تراجعت المساحات المزروعة بالإضافة إلى تراجع إنتاج الحبوب والقمح الطري وظهور أزمة التصريف والمنافسة من جراء إرتباط الزراعة الإستعمارية بالسوق المتروبولية.

لقد عرفت هذه الأزمة أشدها مع فترة الكساد العالمي سنة 1929، التي أنعكست آثارها على الأوضاع الإقتصادية والإجتماعية في الجزائر المستعمرة. اذ عرفت أسعار الحبوب والخضر والحمضيات إنخفاضا إبتداء من سنة 1927 وذلك من جراء التحول إلى الزراعات التصديرية (كرمة ـ حمضيات)

حيث عرفت هذه الزراعات نموا فوضويا ، مما أدى إلى إزدياد الديون على المستغلين بهذا النوع من الزراعة ، يضاف إلى ذلك أن الأزمة البنيوية المستعصية التي وصلت إليها الرأسمالية الإستعمارية ، لم تكن معالمها في الزراعة فقط بل أمتدت إلى القطاعات الإنتاجية الأخرى ، خاصة التصديرية والمنجمية .

لقد كانت لهذه الأزمة آثار إجتماعية خطيرة ، إذ عجلت بنزع الملكيات الفلاحين الفقراء المثقلين بالديون ، بعدما عانوا ما بين 1919 ـ 1928 من مواسم إنتاجية مودبدبة ، كل هذه الظروف أدت إلى تدهور حالتهم بشكل ملحوظ و إضطرارهم إلى الهجرة إلى المدن والتخلي عن أراضيهم ، بسبب عدم قدرتهم على الإستفادة من المساعدات ، وتحت ضغط الأعباء الضريبية التي كانت تقدمها الشركات المحلية . (63)

من هنا بدأت بوادر الفقر والبؤس تشتد وطأتها على السكان الريفيين بعد فقدانهم الأرض الشيء الذي زاد من أعمال الخماسة والإستغلال من طرف المعمرين أو الهجرة نحو المدن ، بمعنى آخر زادت الأزمة من عمليات التفتيت والإنقسام الإجتماعي ، ومن أجل تفادي أو تقليل آثار الأزمة عمدت السلطات الإستعمارية إلى إنتهاج سياسة قوامها محاولة إحداث إصلاحات وأجهزة تهدف ظاهريا إلى إنعاش قطاع الأهالي الفلاحي ، وباطنيا تطبيق أهداف السياسة الإستعمارية وأهمها : تعزيز قطاع المعمرين وتوسيع العلاقات الرأسمالية وتكثيف الإنتاج الزراعي وفقا لحاجات السوق الرأسمالية المتروبولية الدولية . (64)

لقد بدأت هذه المحاولات الإصلاحية تقريبا منذ أواخر القرن الماضي ، وهي الفترة التي عرفت فيها الزراعة الإستعمارية بداياتها الفعلية ، إذ تم إنشاء سنة 1893 الشركات الأهلية للإحتياط والتي كانت تهدف ظاهريا إلى الإهتمام بقطاع الجزائريين الفلاحي ، لكن في الحقيقة كانت لها غايات أخرى : المحاصرة السياسية للريف ومراقبة ثرواته ، ومنعه الدخول في دورة الإنتاج ، وتوزيع المنتوج الإجتماعي الكولونيالي ، وبالتالي إبقاء السيطرة وتكريس البؤس ومنع أي إرتقاء . (65)

مع إشتداد الأزمة حصلت بعض التعديلات التشريعية عليها ، و أصبحت تخص الشركات الزراعية للإحتياط سنة 1933 ، إذ بدأت تقدم الدعم سواء المالي أو الآلات الزراعية الشيء الذي أوقع الفلاحين تحت وطأة الديون إضافة إلى سوء المحاصيل وإنخفاض الأسعار ، ومع بداية الخمسينات ، ظهر قطاع آخر ، هو قطاع التحسينات الريفية وتهدف هذه الأجهزة إلى التدخل في أوضاع الأهالي ليس فقط عن طريق الجوانب المالية والتقنية ، ولكن كذلك من حيث الإشراف المباشر على الإرشاد الفلاحي ، كل ذلك من أجل تعزيز الطابع الرأسمالي من خلال فرض على الفلاحين أشكالا جديدة من التسيير والعمل والتسويق مما زاد مخاوف وشكوك الفلاحين .

كل هـذه المحاولات العادفـة لإحيـاء التراكـم الراسمالي، باءت بالفشل ومما زاد في فشلها إندلاع ثورة التحرير، وباشتداد حـدة هذه الثورة عمدت الإدارة الإستعمارية إلى إسترضاء الريف عن طريق رسم سياسة اقتصادية ـ اجتماعية على امتداد عشر سنوات (1959 ـ 1966) وهذا ما يعرف بمخطط قسنطينة ويحمل توجيهين . (66)

ـ التوجه نحو الإستثمار الصناعي خاصة بعد إكتشاف البترول، وبالتالي امتصاص فائض البطالة التي أحدثها التوسع الكبير للراسمالية الزراعية في الريف.

ـ أما في إطار الزراعة فقد حرص إيديولوجي الإصلاح الكولونيالي على تقديم مخطط قسنطينة وكانه سيحقق نهضة الريف من البؤس والإستنزاف، مثل التخفيف من البطالة، ورفع الإنتاج الزراعي والقوة الشرائية، وذلك بتطوير القطاع التقليدي وتكييفه مع القطاع الحديث. غير أن هذا المخطط أصطدم بواقع آخر وهو تطور حرب التحرير التي فوتت الفرصة على تطبيق هذا المخطط الذي يعد إنعكاسا لتناقضات السياسة الإستعمارية وبالتالي إنفجارها إلى الأبد.

(2.V) ـ إندلاع ثورة التحرير 1954 ـ 1962 ودور الريفيين فيها:

إن حرب التحرير الوطنية في جانبها الإجتماعي الإقتصادي هي نتيجة لتلك التأزمات المتواصلة التي عرفها الريف الجزائري، خاصة فيما يتعلق منه بالمسألة الزراعية إلى جانب فشل كل المحاولات لحل هذه الأزمة المستعصية، فمفتاح التاريخ السياسي للجزائر قبل 1954 يكمن في دراسة إقتصاد وسوسيولوجيا الريف، فأزمة الزراعة لم تأخذ أبعادا خطيرة إلا بعد أن أصبح الإنتقال إلى الرأسمالية في مأزق. (67)

بموازاة هذه الأزمة الإستيطانية كانت معالم الوعي السياسي الوطني تظهر وتتبلور وقد لعبت أوضاع الريف الإجتماعية والإقتصادية ومعالم المسألة الزراعية دورا كبيرا في بلورة هذا الوعي، فحزب نجم شمال افريقيا في موتمر بروكسل سنة 1927 طالب في المادة الأولى من برنامجه بإستقلال الجزائر وجلاء الإحتلال الفرنسي وبناء جيش وطني، كذلك أهتم بالجوانب الإجتماعية والإقتصادية في الريف من حيث إصلاح أوضاعه وإعادة تنظيم الملكية فيه ويتجلى ذلك في مادته الرابعة:

" مصادرة الملكيات الزراعية الكبيرة التي أستحوذ عليها الإقطاعيون وأعوان الأمبريالية والمعمرون والشركات الرأسمالية الخاصة، وتوزيع الأراضي المصادرة على الفلاحين الذين حرموا منها، إحترام الملكيات الصغيرة والمتوسطة، إرجاع الأرض الغابات التي استحوذت عليها الدولة الفرنسية إلى الدولة الجزائرية" (6)

هذه المطالب الوطنية الثورية أصبحت تتزايد وتتطور في شكل مما دمات دموية مع الإستعمار أهمها احداث 8 ماي 1945 التي ذهب ضحيتها أكثر من 45 ألف جزائري مما أدى إلى تصاعد مطالب الحركة الوطنية، وإتخاذها الإتجاه المسلح الذي أدى إلى إندلاع ثورة التحرير سنة 1954.

وإذ كان الفلاحون أكثر القوى الإجتماعية تعرضا لسلبيات السياسة الإستعمارية فمن المنطقي أن يكونوا أكثر إستفادة من إنهيار الشكل الإستعماري، وبالتالي أكثر ثورية ومساهمة في تحرير البلاد. هذه الثورية بدأت مسيرتها منذ 1871 مع ثورة المقراني وبالرغم من فشلها فإن النضال تواصل بطرق مختلفة حتى سنة 1916 وظهرت عدة أشكال للمقاومة، أكثر سرية، منها رفض دفع الضريبة، بعد ذلك بدأت الممارسات النضالية تتطور، فلم تعد على شكل تمردات أو إنتفاضات عفوية أو جاكية (*) بل أتخذت الطريق المسلح والمنظم في نوفمبر 1954.

ضمن هذا المسار لثورة التحرير كان الريف مجالا للكفاح المسلح، إذ لعب الفلاحون دورا أساسيا فيها. ففي سنة 1959 قدم مسوول الولاية الثانية التقرير التالي: (69)

"... التجنيد يكون مضمونا. فجيش التحرير الوطني وكثيرا من جنودنا هم من الفلاحين، إننا نحصي حوالي ستة من الفلاحين بواحد من المدنيين في أعدادنا... فهناك عمال زراعيون، وفلاحون، وصغار الملاكين، ومناضلوا المدن، وكل هذا المزيج تم بسرعة"

إن ثورة التحرير أكسبت الفلاحين تجربة ثورية، من حيث إستخدام السلاح والتنظيم السياسي العصري. وهذا ما كانت تفتقده في الثورات السابقة:

" حينما كنا نذهب في الأيام الأولى لتنفيذ عملية عسكرية كان الفلاحون والقرويون يحتفون لنا ويطلقون البركات ... بإسم الأولياء... وفي أقل من 6 اشهر أقتصرت الإبتهالات ولم يعد التحدث عن الوالي والقديس وإنما عن السلاح والذخيرة ومدافع الهاون." (70)

من هنا يتأكد أن الإستغلال الإستعماري كان ممارسا على الشعب الجزائري بكامله وعلى الريفيين بالخصوص الشيء الذي جعل من هؤلاء اكثر تصميما على طرد الإستعمار الذي أمتد وجوده على فترة تقدر بأكثر من 130 عام وذلك بفضل ثورة دامت أكثر من 7 سنوات ودفعت مقابل الإستقلال ضريبة من الدم قدرت بمليون ونصف مليون من الشهداء.

ملخص الفصل الأول

تضمن هذا الفصل الذي يمثل المستوى الأول من الدراسة الإجرائية تحليل المسار التاريخي الذي مرّ به الريف الجزائري منذ أواخر العهد التركي حتى سنة 1962، باعتبار هذه الفترة (أواخر هذا العهد) تعد حلقة الوصل بين حكم زائل، وبداية حكم إستعماري جديد احدث تغيرات وتشويهات خطيرة على البنى الاجتماعية، الإقتصادية والإيديولوجية للمجتمع الجزائري القديم.

ضمن هذا الإطار ركزّ التحليل على المجالات الحساسة التي كان لها الاثر الكبير في بلورة وخلق واقع إستعماري أعتمد على شتى الأساليب (عسكرية، تشريعية، عقارية، وإيديولوجية) لضمان وجوده في الريف الجزائري و الإستيطان فيه، وبالتالي ولادة مجتمع مكون من قوى إجتماعية جديدة (كولون، عساكر، برجوازية عقارية، ريفيون فقراء بمختلف فئاتهم)، الشيء الذي أنتج صراعا بين القوى الرافضة للاستعمار والقابلة به الذي ميّز الواقع الحقيقي للفترة الاستعمارية والذي انعكس في غالبية النتاجات الفكرية والإبداعية الإستعمارية ومنها السينما.

السؤال المحوري: كيف أنعكس هذا الواقع الصراعي في المتخيل السينمائي الإستعماري، وموقع مختلف القوى الإجتماعية فيه؟ وعلاقة كل ذلك بمجمل الإيديولوجيا الإستعمارية؟ هل أنعكس كما وقع فعلا في التاريخ أم الحقيقية غير ذلك؟

كل هذه الأسئلة وغيرها تجيب عنها الدراسة في الفصول اللاحقة.

هوامش الفصل الأول

(1) ـ بلهميسي (مولاي) .سياسة الضرائب بالجزائرفي أواخر العهد العثماني . من أشغال المؤتمر الثالث لتاريخ وحضارة المغرب العربي .وهران من 26 الى 28 اكتوبر1983 .ص: 198 .

(2) ـ سعيدوني (ناصرالدين) .دراسات في الملكية العقارية .الجزائر المؤسسة الوطنية للكتاب. 1986 .ص: 43 .

(3) ـ سعيدوني (ناصر الدين) .ملكية الأراضي في الجزائر في أواخر العهد العثماني . من اشغال المؤتمر الثالث لتاريخ وحضارة المغرب العربي .وهران من26 الى 28 اكتوبر 1983 .ص: 282 .

(4) ـ برنيان (أندري) وآخرون ـ الجزائر بين الماضي والحاضر. (ترجمة: رابح اسطمبولي ،منصف عاشور) .الجزائر. ديوان المطبوعات الجامعية 1984 .ص: 894

(5) ـ بوعزيز(يحي) .الحالة الإقتصادية للمجتمع الريفي بالشرق الجزائري خلال القرن التاسع عشر. من أشغال المؤتمر الثالث لتاريخ وحضارة المغرب العربي .وهران من 26 الى 28 اكتوبر 1983 .ص: 18

(+) ـ في مدة قصيرة ما بين(1805 ـ 1817) اغتيل ستة دايات من بين ثمانية .

(6) ـ خوجة(حمدان) .المرآة(ترجمة: محمد العربي الزبيري) .الجزائر. ش.و.ن.ت 1982 .ص: 154 .

(7) ـ سعيدوني (ناصر الدين() .دراسات في الملكية العقارية .مرجع سابق .ص : 36

(8) ـ نفس المرجع السابق . ص: 59.

(9) ـ برنيان (اندري) وآخرون .المرجع السابق .ص: 160 .

(10) ـ العنتري .سنين القحط والمسغبة .نقلا عن: سعيدوني (ناصر الدين . دراسات في الملكية العقارية .مرجع سابق . ص: 38 .

(11) ـ برنيان (أندري) وآخرون . المرجع السابق .ص : 218 .

(+) (+) ـ المتعلقة بثمن الحبوب التي أستوردتها فرنسا من الجزائر في عهد حكومة " ديراكتوار" .

(12) CITE PAR. SAADELLAH (A.KASSEM).LA MONTE DU NATIONALISME EN ALGERIE. (TRADUCTION :J.GONZALES).ALGE.ENAL. 1983 P: 10

(13) _ برنيـــان (أنـــدري) وآخرون . المرجـع الســابــق . ص: 231 .

(14) _ كلــوزيل . نقــلا عــن : الأشــرف مصطــفى) . الجــزائر: الأمــة والمجتمــع . (ترجمة: حنفــي بن عيـسى) . الجزائر . الموسســة الوطنيــة للكتاب 1983 . ص: 80 .

(1 5) _ AGERON (Ch.R): HISTOIRE DE L'ALGERIE CONTEMPORAINE. PARIS P.U.F. 1974 P: 23.

(1 6) _ TOCQUEVILLE CITE PAR ACHOUR (CHRISTIANE) In. REFLEXION SUR LA CULTURE ALGER. O.P.U. 1984 P: 11

(17) _ الجنــرال فــلاز . نقــلا عــن : الأشــرف(مصطــفى) . المرجع السابق ص: 82 .

(1 8) _ CITE PAR SAADALLAH (A.KASSEM) In. OP CITE P: 15

(19) _ تقريــر اللجنــة المعينــة من طــرف الملــك في 07 جويليــة 1833 . تقــاريــر محضــر باريس. 1834 .

(20)_CITE PAR BEN AMRANE (DJILALI) In. AGRICULTURE ET DEVELOPPEMENT EN ALGERIE ALGER . S.N.E.D 1982 P: 25

(21)_ HENNI (AHMED) LA COLONISATION AGRAIRE ET LE SOUS DEVELOPPEMENT EN ALGERIE ALGER S.N.E.D 1980 P: 54

(22) _ADDI (LAHOUARI) DE L'ALGERIE PRE-COLONIALE A L'ALGERIE COLONIALE ALGER E.N.A.L 1985 P : 53

(23)_ CITE PAR BEN AMRANE (DJILALI) In. O.P CITE P : 55

(24) _ بهلــول(بلقــاسم) . القطــاع التقليــدي في الزراعــة بالجــــزائــر . الجزائر . المؤسسة الوطنية للكتاب . 1985 . ص: 122 .

(25) _ HENNI (AHMED) O.P CITE P : 43

(2 6)_ IBID P : 44

(2 7) _ ADDI (LAHOUARI) O.P CITE P: 56

(2 8)_ BEN AMRANE (DJILALI) O.P CITE P : 56

(29) _ HENNI (AHMED) O.P CITE P: 93

((30) عدي الهواري) .سياسة التفكيك الاقتصادي الاستعماري في الجزائر .بيروت. دارالحداثة .1982 . ص: 71

((31 ـ بن اشنهو (عبدالطيف) .تكوين التخلف في الجزائر (ترجمة: مجموعة باحثين) الجزائر .ش.و.ن .ت. 1979 . ص: 65

(32) —MENNI (AHMED) O.P. CITE P: 84

(33) ـ بن اشنهو (عبداللطيف) .المرجع السابق .ص : 102

(34)_ CITE PAR MENNI (AHMED) In. OPCITE P: 39

(35) ـ برنيان (اندري) .المرجع السابق . ص: 340 .

(36) _ADDI (LAHOUARI) OPCITE P: 66

(37) ـ الأشرف (مصطفى) . المرجع السابق .ص: 58 .

(38) ـ طيبي (احمد) ." المسألة الزراعية والتحولات الثقافية في الجزائر" .رسالة ماجستير في الاجتماع . كلية الاداب.جامعة دمشق . 1984 .ص: 152 .

(39) ـ عباد (صلح) .المعمرون والسياسة الفرنسية في الجزائر. ديوان المطبوعات الجامعية . 1983 .ص: 83 .

(40)— TOUATI (HAOUARI) QU'EST CE QU'UNE ZAWIA RURALE EN ALGERIE. ACTE DU CONGRES D'HISTOIRE ET DE LA CIVILISATION DU MAGHREB . ORAN DU 26-28.NOV. 1983 P: 339

(41) ـ طيبي (أحمد) .المرجع السابق . ص: 298 .

(42) — CITE PAR ACHOUR (CHRISTIANE) In. OP CITE . P : 37

(43) ـ حلوش(عبدالقادر) .السياسة التعليمية الفرنسية في الجزائر. 1871 ـ 1914" .رسالة ماجستير. كلية الاداب. جامعة دمشق . 1985 .ص: 91 .

(4 4)_ ACHOUR (CHRISTIANE) OPCITE P : 37

(45) _ IBID P: 35

(46) _ BOURDIEU (PIERRE) SOCIOLOGIE DE L'ALGERIE . PARIS. P.U.F 1970. P: 116

(47)_ AGERON (Ch.R) OP CITE. P : 23

(48)_ ROUISSI (MONCER) POPULATION ET SOCIETE AU MAGHREB. ALGER
O.P.U 1983 . P : 66

(49) ـ البعلبكي (أحمد) .المسألة الزراعية او الوعد الراقد في الريف الجزائري
بيروت.دار عويدات. 1986 .ص : 17 .

(50)_ CITE PAR SARI (DJILALI) In. LA DEPOSSESSION DES FELLAHS .ALGER
S.N.E.D. 1975 P : 86

(51)ـ بهلول (بلقاسم) .المرجع السابق. ص: 127 .

(52)ـ نفس المرجع السابق. ص : 128 ـ129 .

(53) _ HERSSI (ABDERHAMANE) LES MUTATIONS DES STRUCTURES AGRAIRES EN ALGE-RIE. ALGER - O.P.U. 1985 P : 57

(54) _ IBID P : 69

(55) ـ البعلبكي (احمد) . المرجع السابق.ص: 101 .

(56) ـ نفس المرجع السابق. ص: 103 .

(57) ـ تامي يلدا فونقلا عن نفس المرجع السابق.ص: 103 .

(58) ـ بن آشنهو (عبد اللطيف) .المرجع السابق.ص: 297 .

(59) ـ البعلبكي (أحمد) . المرجع السابق. ص: 20 .

(60) ـ بن آشنهو (عبد اللطيف) .المرجع السابق. ص :٢٩٩

(61) ـ كلود (هنري) ـ الإستعمار الفرنسي في المغرب العربي .
(ترجمة : محمد عيتاني) بيروت.مكتبة المعارف .ص: 144 .

(62) ـ نفس المرجع السابق . ص : 126. .

(63) ـ بن آشنهو (عبد اللطيف).المرجع السابق.ص: 388 .

(64) ـ البعلبكي (أحمد) . المرجع السابق. ص: 82 .

(65)_ HENNI (AHMED) O.P CITE P : 111

(66) ـ البعلبكي (أحمد) .المرجع السابق.ص: 86 .

(67) – HARBI (MOHAMED) AUX ORIGINES DU F.L.N : LE POPULISME REVOLUTIONNAIRE EN ALGERIE . PARIS. CHRISTIAN BOURGEOIS 1975. P : 73

(68) ـ نقلا عن: قنانش (محمد). الحركة الإستقلالية في الجزائر بين الحربين 1919ـ1939 . الجزائر .ش .و.ن.ت 1962 ص 44 ، 45

(+) ـ جاكيه : كلمة مشتقة من " جاك " وهو إسم شعبي أطلق على الفلاحين الفرنسيين المتمردين عام 1358 بعد إنهزام " بواتييه " .

(69) ـ المجاهد عدد 140 نقلا عن: جغلول (عبد القادر) . تاريخ الجزائر الحديث (ترجمة : فيصل عباس) . بيروت. دار الحداثة 1981 . ص: 136 .

(7 0)– DJEGHLOUL (A.KADER) HUIT ETUDES SUR L'ALGERIE . ALGER E.N.A.L 1986. P : 84 .

- الفصل الثاني : صورة الريف الجزائري في السينما الإستعمارية

في هذا الفصل تأخذ الدراسة الإجرائية مستواها الثاني، و يتمثل في محاولة المسك بالصورة الفنية الصريحة التي تقدمها السينما الإستعمارية للريف الجزائري.

السينما ليست هي الواقع بكل حيثياته، وعناصره، وإنما اختيار حدثا أكثر دلالة في هذه العناصر، ثم إعادة ترتيبه بطريقة تتدخل فيها عدة معطيات كالايديولوجيا والنظرة الفنية الذاتية للقائم على المحتوى السينمائي.

فمن اجل فهم المتخيل السينمائي، لا بد من التطرق بالتحليل الى الحقيقة الموضوعية التي ينحرف منها هذا المتخيل، و يستمد منه عناصره، و بناءه، و هذا ما تمّ في الفصل الاول من هذه الدراسة الذي تضمن تحليل المسار التاريخي الذي مرّ به الريف الجزائري في الفترة الإستعمارية، والذي يشكل في الوقت ذاته الواقع الفعلي الذي حدثا.

هذا الفصل الذي يشكل المستوى الثاني من الدراسة الاجرائية يتضمن كيفية إنعكاس هذا الواقع في المتخيل السينمائي الإستعماري، و بالتالي كشف الحقيقي و المزيف في هذه الصورة عن طريق المقارنة الجدلية بين الواقع الفعلي و الواقع المتخيل. السؤال المطروح : ما هي الصورة الفنية الصريحة التي قدمتها السينما الاستعمارية للريف الجزائري ؟ عناصرها ؟ خصائصها ؟ ما هي مختلف القوى الاجتماعية التي تبرزها ؟ ما علاقة هذه القوى بالواقع الصراعي الحقيقي الذي كان يعيشه الريف الجزائري، و من جهة وعلاقة كل ذلك بمجمل الإيديولوجيا الاستعمارية ؟

قبل الاجابة على مختلف هذه التساؤلات لا بد من إعطاء عجالة تاريخية عن نشأة و تطور السينما الإستعمارية في الجزائر.

(I) - لمحة تاريخية عن نشأة السينما الإستعمارية في الجزائر :

تاريخيا دخلت السينما بإعتبارها فرجة وفنا الجزائر في نفس الفترة تقريبا التي ظهر فيها هذا الإختراع الجديد على يد الفرنسي "لويس لوميار" L.LUMIERES (1864 - 1848).

أولى العروض أمام الجمهور بدأت في 23 مارس 1895 وابتداء من 28 مارس من نفس السنة، وفي أحد مقاهي باريس "المقهى الكبير" دخلت السينما

مرحلة العرض والفرجة [1] لقد انتقى " لوميار" موضوعاته في بعض الأفلام التي صنعها سنة 1885 على شاكلة المصورين الشمسيين الهواة الذين كانوا عاملا في إزدهار صنعه للمنتوجات الفوتوغرافية . ولكن تقنية " لوميار" كانت بالغة في الدقة . فقد كان من أوائل المصورين في عصره وكان إختصاصيا في التصوير الفني ، فهو ذو حس دقيق في تأليف موضوعاته وإيجاد الأطر المناسبة لها . [2]

في معمله السينماتوغرافي بـ " ليون" صور " لوميار" عددا من اللوحات العزلية الأخرى مثل : الحطّاب، الحداد، هدم الجدار... إلخ ، والتي تطرقت إلى الموضوعات التقليدية التي كان يفضلها الهواة في ذلك الحين.

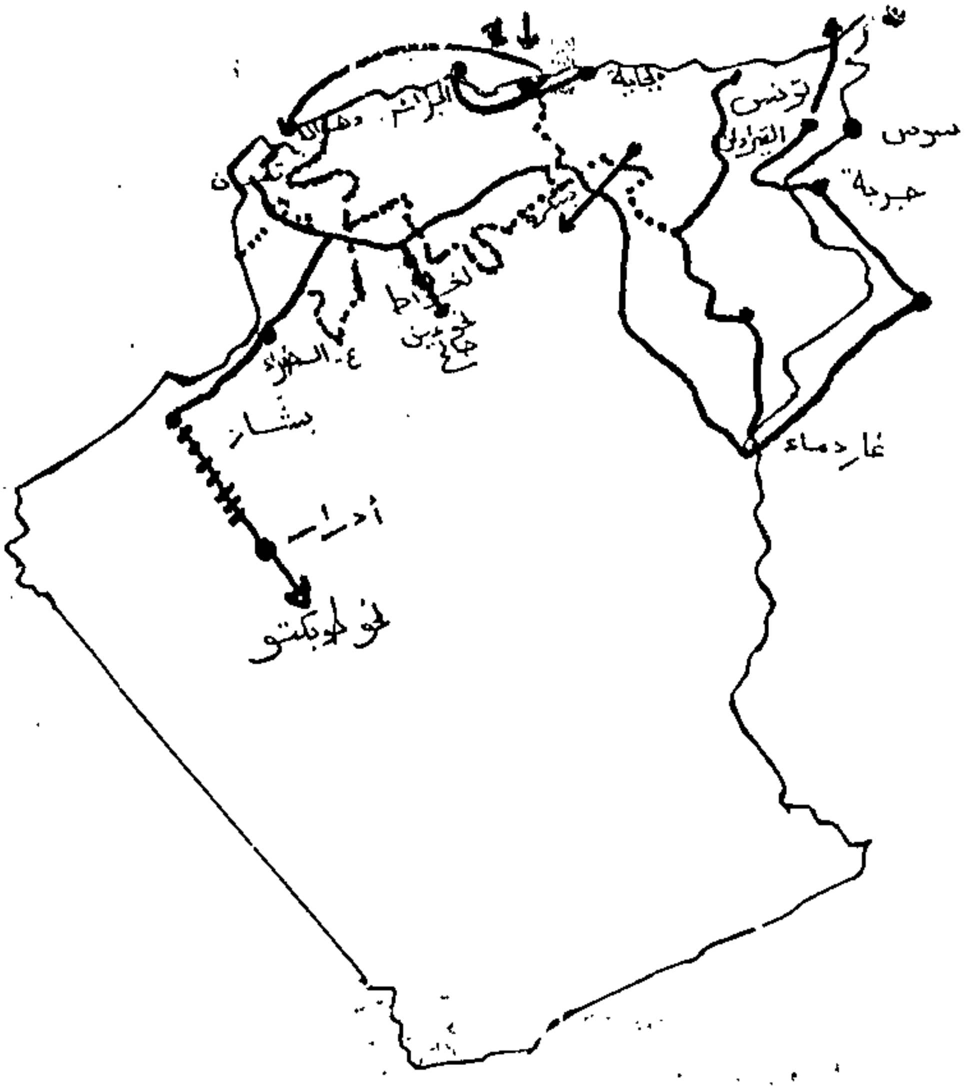
أهم ما يقال عن أولى الأفلام التي أخرجت في الهواء الطلق، مراعاتها لبعض التقنيات التي يعتمدها مخرجوا اليوم، كبا دق الإخراج والسيناريو. إنها مجرد تحقيقات وإبتداء من سنة 1885 حتى سنة 1904 أخرج " لوميار" أكثر من 4000 فيلما . من بينها " سفر إلى القمر" الذي يعد أول عرض ذا قيمة تجارية . [3]

دخول السينما إلى الجزائر ترافق تاريخيا مع مرحلة بداية اكتمال التشكيلة الاستعمارية، نتيجة السياسة التي أنتهجتها ، وبالتالي تسخير الأتا ليب الإيديولوجية والفكرية، كوسائل لتقوية وتبرير هذه السياسة، ومن هذا المنظور أدخلت السينما إلى الجزائر. فمباشرة بعد العروض الأولى التي قدمها الأخوة" لوميار" بمناسبة المعرض الدولي بباريس سنة 1896 ، كلف هذا الأخير أحد أعوانه وهو فيلكس ميزقيس F.MESGUICH بالذهاب إلى الجزائر لإلتقاط بعض الصور عن المدن الجزائرية وفي سنة 1897 اخرج فيلم " المسلم المضحك" M.RIGOLO وبعده بعشر سنوات أخرج فيلما آخر هو " علي باربيو" تبعه " علي يأكل في الزيت" ALI MOUF A L'HUILE

من خلال كتالوق " لوميار" الذي ظهر سنة 1897 يمكن تسجيل أكثر من 350 فيلما وثائقيا (طول الواحد 16 ملترا) ، تمّ تسجيلها في فرنسا و المستعمرات. وفي سنة 1905 قام " مزقيش" بجولة في عدد من البلدان، منها الجزائر (الرسم رقم 1) لتسجيل بعض المناظر التي تعتمد على تصوير أحداثا واقعية ذات الصبغة الطبيعية والوثائقية.

قبل مواصلة شرح نشأة السينما الإستعمارية في الجزائر، لا بد من الإشارة إلى ظاهرة هامة، وهي الصورة الفوتوغرافية التي ساهمت إلى حد كبير في ظهور السينما كإختراع وفن جديد . " لوميار" مثلا أستمد تقنياته السينمائية الدقيقة من أعماله الفوتوغرافية الأولى، التي منحته تجربة كبيرة في إختيار موضوعاته والتحكم فيها . من جهة أخرى إنتشار هذه الظاهرة في المستعمرات ومنها الجزائر، وتشابهه بإستخداماتها مع إستخدامات السينما . إذ شهد عام 1839 أول صورة فوتوغرافية لطبيعة صامتة ، ألتقطت بجهاز الفرنسي " داقار" [4]

بعد هذا التاريخ أنتشرت إستعمالاتها بكثرة خاصة بعد إشتداد ظاهرة التوسع



— - مسار رحلة فليكس مزثيش في الجزائر ما بين نوفمبر 1905 وفيفري 1906.

11 - نوفمبر 05 19: الوصول إلى الجزائر.

21 - فيفري 1906: الوصول الى أنوجالين (فرنسا).

- هذه الجولة يكاد يشك فيها لطول مسارها والمناطق التي وصلت اليها لكون ا ر في هذه الفترة وسائل التنقل كلها كانت ضعيفة وقليلة.

(الرسم رقم: 51)

الإستعماري الذي نتج عنه تدفقا هائلا للمصورين على البلدان المستعمرة، من أجل إلتقاط صور عن سكان وعادات وطبيعة هذه البلدان.

هؤلاء المصورين لم يتركوا لنا لا أسماؤهم، ولا صورهم، كما أن الصور الملتقطة بدوافع غير إحترافية، كان يستخدمها المعمرون لتقديم الأخبار الجديدة عن أوضاعهم في المناطق التي يتواجدون بها عن طريق إرسال بطاقة، بالبريد ... فعموما لم يكن هدف هذه الصور تقديم معلومات أو شواهد ولا التعليق أو الكشف عن أسرها ... ولكن إهداء عن طريق مراسلة. (4)

من هنا يتضح أن الهدف الظاهري لهؤلاء المصورين هو وضع البطاقات البريدية. غير أن هذا التفسير الحيادي المطبوع بطابع البراءة يكاد يشك فيه، عندما يلاحظ أن تاريخ الصورة الشمسية كان مرتبطا بالإستخدامات العسكرية في الدول المستعمرة، ومنها الجزائر، فالمتتبع لتاريخ المسيرة الفوتوغرافية الإستعمارية، فيها يلتمس مثالا حيا عن ذلك الإستخدام العسكري، يتمثل في شخص الجنرال "طاهون" TAHON الذي مارس هذه المهنة في البداية في فيتنام، ثم أنتقل إلى الجزائر ضمن جنود "جوقة الشرف" وبالضبط إلى سيدي بلعباس وقبل ذلك أستطاع تكوين مجموعته الفوتوغرافية المنتقاة في مدغشقر (5) أما في الجزائر فقد بدأ باختيار مجموعته إبتداء من سنة 1901 بعين صالح في الجنوب الجزائري.

إن الصناعة التجارية لآلات التصوير يعود إلى سنة 1885 فلو تم التسليم بأن تاريخ أول صورة شمسية لـ "طاهون"، هو تاريخ دخول أول آلة تصوير في الأوساط العسكرية، فإن هذا التاريخ يعود الى سنة 1885 (6)

إذن الصورة الشمسية دخلت الى الجزائر رسميا سنة 1885، وكانت مرتبطة بأهداف عسكرية وعموما يمكن ملاحظة الإستخدامات العسكرية في صنفين من الرجال: (17)

المكتشفون المولعون : D.PASSIONNES

بدأ هؤلاء في إلتقاط صورهم في إفريقيا السوداء، إبتداء من سنة 1860 تقريبا خاصة في الغابون والكونغو برازفيل، ومما لا شك فيه أن مثل هؤلاء أستخدموا الصورة الفوتوغرافية في هذه الفترة في الجزائر أمثال "بوتان" BOUTIN و"شالر" SHALER أو القس الإنكليزي "شاو" SHOW.

هؤلاء الكتشفين هم من الاوروبيين والذين تحت ستار الإختصاصات المختلفة يقدمون تقارير ومعلومات محدودة وهامة من أجل تسهيل عملية إحتلال البلاد

التي يدخلونها وأحسن مثال على ذلك المكتشف الفرنسي " دي برازا " الذي أقام في الجزائر بعد عودته من الغابون والكونغو برازافيل، وعاش بين أفراد قبيلة أولاد سيدي الشيخ ،إذ أعتنق الإسلام سنة 189 ،لكن غادرها سنة 1899 ليعود في النهاية إلى مسيحيته . وفي هذا مثال حي عن الدور الأيديولوجي العام الذي كان يقوم به هؤلاء المصورين المكتشفين.

ـ غزاة الامبراطورية : C.DE L'EMPIRE

يقصد بهم العسكريين، فحتى سنة 19885 تاريخ إستخدام الصورة في الأوساط العسكرية إلى سنة 1914، كان هؤلاء محتلين لجزء كبير من الجزائر خاصة الشمال. هذه المعطيات تؤكد كثيرا أن إستخدام الصورة الفوتوغرافية كان للأغراض العسكرية التوسعية، مثلما كان يفعل المكتشفون الأوائل، كما أن آلة التصوير لم تعد في هذه الفترة حكرا على المختصين في هذا المجال، بل أصبحت ذات طابع شعبي في الأوساط الإستعمارية. ومن هنا فالصورة الشمسية كانت مرتبطة أساسا بأهداف عسكرية، وانتشرت في الجزائر في نفس الفترة التي دخلت فيها السينما اليها .

إلى جانب أفلام الوقائع التحقيقية التي أشتهر بها " لوميار" فإن فيلم الخيال بدأ يعرف وجود . إبتداء من سنة 1886 خاصة مع " ميليس" وتعد سنة 1889 تاريخ دخول الفيلم الخيالي إلى الجزائر، بفضل ما ينمس بالبروفيسور " ادفيد " DAVID القادم من فرنسا، إذ قدم عرضا لأحد أفلامه، أمام اللجنة الأدبية لمدينة وهران، مع شرح وتوضيح ميكانيزمات عمل هذا الإختراع الجديد الذي هو السينما، ولهذا يمكن القول أن السينما بإعتبارها فنا دخلت الجزائر سنة 1899 . (8)

إبتداء من سنة 1905، أصبحت الجزائر تشكل مجالا واسعا وثريا لإنتاج الأفلام الإستعمارية. إذ أن عدد الأفلام المصورة ما فتئ يتزايد وأهم ما يميز السينما الإستعمارية من فترة النشأة إلى سنة 1919 خاصة هو سيطرة العسكريين على إستخدام وتوجيه الفيلم، للأغراض الدعائية. فمثلما كان الأمر بالنسبة للصورة الشمسية، فإن السينما أدخلت إلى الجزائر كذلك من طرف ثلاثة أصناف من الرجال وهم : العسكري ـ المهاجر ـ المنظر.

لقد تعاون المنظرون والأكاديميون مع العسكريين والقائمين على السينما من أجل تطبيق أفكارهم، وتوحيدها، فيما يخص إستخدامات الفيلم، فهذا الأكاديمي " بول" PAUL يخاطب هؤلاء مجيبا :

" إنني أرفع كأسي في أجل المخترعين

وإلى إزدهـار الصناعات السينماتوغرافيـة،
إني أشرب مجَيِبـا المسؤولين والجنود العمال." (9)

مـن هنـا يتضـح أن الفيـلم العسكـري كـان وسيلـة مقصـودة، وضعـت موقـع التطبيـق بالإتفـاق بيـن العسكرييـن والمدنييـن. فعلـى غرار الأديـب و الأكاديمي، فإن رؤيـة السينمـائـي سـواء كـان المكتشـف المولـع أو غـازي، الامبراطوريـة أو العسكـري تتميـز با لتلاحـم والنظـرة الواحـدة، أي هنـاك توحـد وإندمـاج، مـدنـي - عسكـري.

هنـاك مثـالا على هـذا الإندماج في الرؤيـة والأهـداف، يتجسـد في شخـص" مارسـل لاربييـي' M.LAREBIER صاحب فيـلم "ROSE FRANCE" سـنـة 191، الـذي كـان عضـوا فـي اللجنـة البرلمـانيـة المكلفـة بدراسـة وسائـل تعميـم و تطبيـق السينمـا فـي مختـلف فـروع التعليـم الفرنسـي الموجـه للمستعمـرات، وفي هـذا المجـال يقـول: (11)

" إنـي أوضـح بأن أيـة حكومـة تعرف جيـدا قـوة السينمـا يجـب أن تسنـد مهمـة الإبداع السينماتوغرافي إلى الرجـال ذوي الإختصاصـات، والمزاجـات المختلفـة ولكن يختـارون بدقـة، و مدربيـن جيـدا، و يعرفـون جيـدا المهمـة الساميـة التي ينتظر منهم القيـام بها..."

هـذا المثـال يوضـح بأن دخـول السينمـا إلى الجزائـر كان مرتبطا في جـانب كبيـر منـه بالإستخدامات العسكريـة، وإعتبارهـا أداة فعّـالـة للغـزو والإحتـلال. مـع بدايـة العشرينـات من هذا القـرن، عرفـت السينما الاستعمارية تطـورا في مجـال تصـوير وإنتـاج الأفـلام. فبعد النجـاح الكبيـر الذي حققـه فيلم "الأطلنتيـد" سنـة 1921، عرفـت دول المغـرب العربـي الثلاث، وخاصة الجزائـر موجـة من المخرجيـن الشبـاب والهـواة من مختلـف الجنسيات (فرنسيين، ألمـان، - إيطاليين، أنكليـز، أمريكيـن... الخ) الذيـن قدمـوا بصحبـة مساعديهـم وأجهزتهم وسيناريوهاتهـم لإخـراج الأفـلام في الأراضـي الجزائريـة.

ففـي سنـة 1922 أخرجـت 8 أفـلام، تلتها 24 فيلمـا ما بيـن سنتـي 1923 - 1924 و 14 سنـة 1929، أي بمجموع 60 فيلمـا في الفترة الصامتة 1919 - 1929. أمـا الفتـرة الناطقـة، فيمكـن تقديـر الإنتـاج بمعـدل 5 أفـلام في السنـة. (12)

- عن نوعيـة وطبيعـة هذه الأفـلام، وظـروف إخـراجـهـا وإنتاجهـا، يقول ليـون بـواريي " L.POIRIER ' مخاطبـا هـؤلاء المخرجيـن الجـدد:

" الفيلم الغرائبي EXOTIQUE ليس مجرد سيناريو نحملة في أمتعتنا ، إنه عمل يتم بناؤه في الطريق ، إنطلاقا من المناظر التي تصادفنا والخصائص التي نحللها والوقائع التي نسجلها "(13).

ما يفهم من كلام " بورا بيي " أن أفلام هذه الفترة كانت تخرج وتنتج عن طريق المبادرات الفردية ، ولم يكن هناك تنظيما أو هياكل سينمائية قائمة محليا ، توكل لها مهمة إنتاج وتوزيع هذه الأفلام ، بل أن السينما في الجزائر بقيت لفترة طويلة مرتبطة بالمتربول الباريسي الذي تتولاه الشركات الكبرى في ذلك الوقت مثل " باتي " و " قومون " PATHE - GOUMONT .

فمن أجل تجاوز المستوى التقليدي قام شارل باتي " C.PATHE " الذي كان يدعى " نابليون السينما " بتأسيس شركة لإنتاج الأفلام سنة 1905 ، هذه الشركة التي توسعت بسرعة بواسطتها أصبح " باتي " يحتكر كل السينما ، ليس فقط من حيث صنع المعدات وإلتقاط المناظر والإضاءة ولكن أيضا صناعة الأشرطة . فلقد قام ببناء مصنع لتحميض الأفلام وإقامة الإستديوهات في مناطق جديدة ، وضمان توزيع أفلامه وإمتلاك عددا من قاعات العرض (14) . هذا النجاح الكبير دفع بالكثير الى تقليد " باتي " ومنهم " قومون " والشركة " إيكلار " " ECLAIR " .

نموذج شارل باتي يوضح ان السينما في الجزائر حتى واخر الحرب العالمية الثانية كانت تقوم باحتكارها الشركات الاجنبية خاصة الفرنسية والامريكية منها . فحتى نهاية الحرب عرفت الجزائر مظاهر نمو الوعي الوطني السياسي والاجتماعي تجسدت في أحداث 8 ماي 1945 الى جانب احداث و نتائج الحرب . اذ تاكد من خلالها فاعلية استخدام الالمان للسينما في المجال الدعائي .

كل هذه العوامل وجهت أنظار الإستعمار إلى أهمية الدور الذي تقوم به السينما في المجال الإيديولوجي والدعائي ، اذ تم وضع تنظيم جديد لإحتكار السينما وتوجيهها لاغراض سياسية إبتداء من سنة 1946 ، بانشاء جهاز التوزيع السينماتوغرافي ، وضمه إلى الحاكم العام بالجزائر .

إبتداء من هذا التاريخ قامت السلطات الإستعمارية بإنتاج عدد من الأفلام القصيرة (الوثائقية - الصحية - التربوية) والتي تحتل الدعاية فيها جانب كبير ، مع بداية الخمسينات ، وإندلاع ثورة التحرير

الوطنية، أزداد هذا النوع من الأفلام الدعائية، مثل فيلم "اللعبة الكبرى" " G.JEU" لـ" سيودماك" والذي مثل فرنسا في مهرجان "كنان" سنة 1954 موعد إنطلاق الثورة، ومنه يتبين أن السينما الإستعمارية، حتى هذه الفترة ما زالت محتفظة بنظراتها القديمة، و مركزة على مواضيع مثل : قوة رجل " اللفيف الأجنبي" فهذا صحفي من جريدة " لوموند LA MONDE ينتقد تكرار وإستمرار مثل هذه المواضيع قائلا: (15)

" ... و لكن اللفيف فقد كل قدرة على سحر الأنظار، بالرغم من محارته ، وكفاءاته فسيودماك لا يمكنه فعل أي شيء لأن الموضوع قد أستهلك"

مثل هذا النقد يعطي مؤشرا على بداية إستنزاف السينما الإستعمارية وإستهلاك موضوعاتها القديمة المصبوغة بطابع العنصرية و التزييف، و بهذا بدأ ناقوس الخطر يدق مهددا وجود الإستعمار بكامله في الجزائر. هذا الإستعمار الذي زال فعلا بقدوم سنة 1962، بعد فترة طويلة من الإستغلال و الظلم، و بزواله زالت كل أساليبه في السيطرة الايديولوجية و الفكرية، التي كانت السينما من بين الوسائل المكرسة لها.

إن آخر حلقة في سلسلة و مسيرة الوجود السينماتوغرافي الإستعماري في الجزائر، كان إنتاج فيلم " زيتون العدالة E LAJUSTICE " الذي كان يجسد لوحة فيها حنو إلى الماضي و حزنا على المستقبل الذي ذهب إلى غير رجعة. عن هذا الفيلم يقول أحمد بجاوي : (16)

" ما كان يهيمن بشكل حاسم هو الحنو المصطنع و الطابع الأبوي غير المقبول ، حتى أن الفيلم لم يجد إلا إستنكار الجزائريين بسبب التحريف و سوء الفهم السائدين فيه."

بحلول سنة 1962 تاريخ إستقلال الجزائر، وإنتاج آخر فيلم إستعماري ، يكون قد مرّ على الجزائر 132 سنة من الإحتلال و السيطرة والإستغلال الإستيطاني الذي سلط على المدن و الأرياف تابلتها أكثر من 60 سنة من التزييف الفكري و الإيديولوجي الذي مارسته النتاجات الإبداعية الإستعمارية، مثل الرواية و السينما على الخصوص، فعلى مدى هذه الفترة، وابتداء من الصور الأولى التي ألتقطها مزقيش، حتى فيلم " زيتون العدالة" سنة 1962. أنتجت السينما الإستعمارية في الجزائر حوالي 80 فيلما ، و مئات الأشرطة الوثائقية.

السؤال: ماذا بقي من كل هذا الإنتاج ؟ ما موقع الأرض الجزائرية كهيئة ومجتمع في هذا التحكم الهائل من الإنتاج السينماتوغرافي الإستعماري ؟

(II) - الصورة الفنية الصريحة للريف الجزائري في السينما الاستعمارية :

(II.1) - في مفهوم الصورة :

قبل التطرق إلى صورة الريف في السينما الإستعمارية، تجدر الإشارة إلى تحليل وتفسير مفهومها والمعاني المختلفة التي تحملها و الأنواع التي تتخذها ولهذا فدراسة هذا المفهوم إنطلاقا من هذا المبدأ يساعد على فك الرموز والإيحاءات التي تتخلل تركيب الصورة الفنية، وبالتالي القدرة على إختيار المستوى الأكثر تطابقا مع موضوع هذه الدراسة.

فالصورة تتعامل مع الجوانب الذهنية التي تستمد عناصرها من واقع ما . والعلاقة بين هذه الجوانب الذهنية، والواقع الفعلي غالبا ما تتميز بالتشابك والترابط الكبير، ولهذا فدراسة هذا المفهوم من هذه الزاوية يعد ضرورة ملحة.

يقصد "بالصورة" في اللغة، الشكل، والصفة، والنوع، وهي بذلك تأخذ عدة معاني : (17)

1) - الصورة هي الشكل الهندسي، مثل شكل التمثال، أي صورته
2) - الصورة هي الصفة التي يكون عليها الشئ، كما في قولنا " أن الله خلق آدم على صورته "
3) - وتطلق على النوع مثلما نقول: هذا الأمر على ثلاث صور أي على ثلاثة أنواع، كما يقال صور الإنتاج، أي أنواع الإنتاج
4) - وقد تطلق على تركيب المعاني المجردة، فيقال : صورة المسألة و صور السؤال والجواب.
5) - أو تطلق على ما رسمه المصور بالقلم أو آلة التصوير، أو على إنعكاس خيال الشئ على المرآة أو في الذهن، أو على تذكر الشئ المحسوس والغائب عن الحس، نقول تصور الشئ أي تخيله، وأستحضر صورته .

والصورة عند الفلاسفة مقابلة للمادة، وهي ما يتميز به شيئا مطلقا . فإن كان في الخارج كانت صورته خارجية، وإذا كان في الذهن كانت

صورته ذهنية . غير أن المادة في نظرهم لا تتعدى عن الصورة الحسية . . .
فلقد فرق "كانط" في نظرية المعرفة بين المادة والصورة .

لقد أطلق كانط لفظ المادة على ما في المعرفة من العناصر متمدة من الإحساس . وأطلق لفظ الصورة على ما في المعرفة من العناصر مستمدة من قوالب العقل . . و يطلق لفظ الصورة عند "الغاشتالط" على البنية والتركيب والتنظيم ، وضمن النظريات المسماة بنظرية الصورة DE LA FORME (18)

من خلال هذه التعريف يخلص إلى القول بأن الصورة لها جانبين : جانب مادي ، وجانب ذهني وتصوري . ففي الدراسات الإجتماعية والإنسانية نجد أن الصورة عادة تتعامل مع المجالات ذات الصبغة التخيلية مثل الرواية والسينما بالخصوص لكون هذين النوعين يتمتعان بإمكانيات كبيرة في مجلات الوصف والسرد والتحليل . من هنا فالصورة الفنية في مفهومها العادي تعني كل ما في الذهن عن شئ ما ، أو هي تصور فردي أو جماعي تدخل فيه عوامل ثقافية وشعورية موضوعية وذاتية . (19)

إن الصورة الفنية السينمائية تعمل ضمن هذا الإطار (التصور - الواقع) فالسينما هي فن الصورة المتحركة ، أو على حد تعبير "جاك كوكتو" J. COCTAU "الفيلم هو كتابة بالصور" . فالصورة السينمائية تكون واقعا "فنا" أي أنها تقدم رؤية مختارة للطبيعة ، مكونة ومصفاة ، و بكلمة واحدة رؤية جمالية وليس مجرد نسخة بسيطة مطابقة للطبيعة (20) . بمعنى تقديم رؤية أو صورة عن موضوع معين قد يكون شعبا أو أفرادا ، أو مجالا ماديا (مدينة وريف . . . إلخ)

و يمكن تقسيم هذه الصورة إلى نوعين : صورة شعب أو فرد في سينمائه كان يقول : "صورة المرأة في السينما الجزائرية" أو صورة شعب أو فرد أو ظاهرة في سينما شعب آخر ، مثل : صورة الجزائري - أو صورة الريف الجزائري في السينما الإستعمارية .

تدخل هذه الدراسة ضمن الصنف الثاني . و من أجل تحليل صورة الجزائري في السينما الإستعمارية لا بد من الأخذ في عين الإعتبار ما يلي :

ترتكز الصورة السينمائية الكمية أساسا على آداة الإستفهام ماذا ؟ وكيف ؟ أي كيف تصور السينما الإستعمارية الريف الجزائري ، أي أن التحليل في هذا المستوى يقوم على دراسة درجة إهتمام السينمائي الإستعماري بالريف الجزائري إنطلاقا من مصالحه ومصالح بلده .

هذا الإهتمام يجعله يلتقط معلومات . تكون وتعبر عن الصورة الذهنية لأفراد التشكيلة الاستعمارية ، قد تكون صحيحة أو خاطئة . فالمهم هنا

إبراز هذه الصورة مهما كانت نوعيتها . قد تكون جميلة وقد تكون قبيحة، واقعية أو مزيفة . فالمهم الوصول إلى تحديد هذه الصورة كميا .

أما المستوى الثاني من التحليل فيتعلق بتحليل الصورة الفنية للريف الجزائري نوعيا ، بمعنى ربط الجانب الكمي بالجوانب الإيديولوجية التي يعبر عنها، والواقع المستمد منه . أي الإجابة عن سؤال لماذا صورت السينما الإستعمارية الريف الجزائري على هذا الشكل دون الآخر ؟

للإجابة عن هذا السؤال لا بد من الإستفادة من المجالات المعرفية الأخرى مثل علم الإجتماع، التاريخ، علم النفس ...إلخ وذلك من أجل الفهم الصحيح للجوانب الكمية التي تقدمها الصورة الفنية.

إن الجانب الطيّع في الصورة السينمائية، ليونتها و مرونتها ساعد كثيرا على إستخدام هذه المجالات المعرفية، كما تساعد على فهم المضمون الذهني وخلفية السينمائي الإستعماري من وراء هذا التصوير إلى جانب المضمون الذهني للمتفرج أو الباحث الذي يدرس هذه الصورة.

إذ كانت الصورة على حد تعبير " آبيل جانس" ليست هي التي تصنع فيلما ، بل روح الصورة، إذن فصدق الصورة بالنسبة للسينمائي الإستعماري باعتباره مرسلا ليس بالضرورة في مطابقتها للواقع الذي يعيشه الجزائري ، وإنما التعبير عن احاسيسه وأفكاره بما يخدم أهداف وأيديولوجية العشكيلة التي ينتمي إليها .

أما بالنسبة للجزائري بإعتباره متلقي سواء كان متفرجا أو باحثا فان فهمه وتحليله يكون طبقا لانتباهه ومستوى ذوقه الفني، تعلمه، ثقافته وآرائه الأخلاقية والسياسية والإجتماعية المرتبطة والمستمدة من واقع يختلف عن واقع السينمائي الإستعماري وبالتالي فإنه يستطيع أن يرى في هذه الصورة معاني شديدة التنوع .

إذن الصورة السينمائية وحيدة المعنى حقا في محتواها المادي الذاتي لكنها مرنة على نحو مدهش، لذا ففي هذا الجزء من البحث يتم في البداية إستخلاص الرسالة الصريحة التي تقدمها الصورة الكمية للريف الجزائري وفي مرحلة ثانية محاولة إستخلاص مختلف الرموز والدلالات التي تكون الرسالة الضمنية التي تبرز من خلال هذه الصورة والتي تمرر الأفكار والايديولوجيا الإستعمارية .

(III . 2) صورة البيئة الطبيعية الريفية :

- من خلال إستعراض المسار التاريخي ، الإجتماعي ، الإقتصادي الذي مر به الريف الجزائري ، يلاحظ أن الإستعمار إستخدم كل الوسائل والأساليب التي تمكنه من الإستيلاء والإستيطان في الأرض الجزائرية العسكرية ، العقارية ، والإيديولوجية منها ، مما أدى إلى تحطيم وتشويه البنى الإجتماعية والإقتصادية السائدة وإستبدالها بالبنية الإستعمارية .

هذه الوضعية صاحبها تغييرا وتشويها في المجال البيئي والطبيعي . فلقد أحدث إدخال الرأسمالية إلى الريف تغيرا جذريا في النواحي البيئية كتوزيع الأراضي ، وزراعتها ، وإستغلال الغابات ، والمياه ... الخ ، أي حدوث تغييرات كبيرة على الجوانب الطبيعية الريفية ، والسؤال كيف صورت السينما الإستعمارية هذه البيئة ؟ والتغيرات المختلفة التي حدثت عليها من جراء السياسة الإستيطانية ؟

في الحقيقة أن الصورة التي أعطتها السينما الإستعمارية لهذه البيئة هي صورة الديكور الفلكلوري الذي يبعدها كل البعد عن الواقع ، كيف ذلك ؟

(III . 2 . 1) - النظرة الديكورية والاستشراقية :

لقد دخلت السينما الإستعمارية إلى الجزائر مبكرا أي في أواخر القرن الماضي ، ومنذ هذا التاريخ حتى إستقلال البلاد ، شكلت الجزائر وخاصة بيئتها الريفية والطبيعية مجالا خصبا للتجارب السينمائية ، على غرار التجارب الاستيطانية والعسكرية .

فلقد أعطت هذه البيئة بشمسها وهوائها ومناظرها الطبيعية الخلابة ومجالاتها المتسعة ديكورا ملائما لتصوير الأفلام الغرائبية الخالية من كل الإهتمامات الواقعية سواء كانت سياسية أو إجتماعية والتي تخص الجزائريين . فلقد أصبح هذا الديكور مصدرا للإيحاءات الرومانسية والأسطورية المستوحاة من روح وغرائب الشرق . فالمناظر الأولى التي ألتقطها " فيلكس مزغيش " F.MESGUICH عن الجزائر إبتداء من سنة 1905 تعد الخطوة الأولى لنشوء وتطور النظرة الديكورية للريف الجزائري في السينما الإستعمارية .

لقد كانت مناظر " مزغيش " تتسم بنوع من الواقعية لأنها أشرطة

وثائقية تسجل الواقع كما هو، مثل النشاطات التجارية والزيارات... الخ، منها: "سوق العرب"، مناظر لبعض "المدن الجزائرية" خاصة الجزائر العاصمة، سيدي بلعباس، تلمسان... إلخ، وحتى إن كانت هذه المناظر تعكس واقعا ما فهو في الحقيقة إلا واقع السيطرة الإستعمارية. وهذه الصور ما هي إلا تلميع وفكرة للواقع الجزائري.

من هنا يلاحظ لأول وهلة أن الصورة التي أعطتها السينما الاستعمارية للبيئة الطبيعية الجزائرية، هي لوحة فلكلورية منمطة. فالسينمائيون الإستعماريون لم يثر إنتباههم في الجزائر إلا شمسها وهواءها، ومناظرها الطبيعية الخلابة، وكأنها مجتمعا خاليا من روح الحياة الإجتماعية، فلا إنسان جزائري منحوق ومجرد من أرضه وأملاكه، ولا فقر ولا إنتفاضات بل كل ما هنالك يوحي ويدل على إستقرار الحياة وهنائها.

هذه النظرة الفلكلورية الإستعمارية تتجلى واضحة من خلال مناظر "مزقيش" عن مدينة الجزائر، اذ يقول عنها: (21)

"... ها هي الجزائر تتألق تحت شمس الظهيرة...، المسجد، القصبة، تلك الطرقات الضيقة المتصاعدة، المنازل العربية الصغيرة، هنا أصور فترة شبابي وديكورها".

فمزقيش راوده حنين الشباب، فأسترجع الذكرى عهد ديكور المكان الذي ولد فيه، وليس إنطلاقا من أن هذا المكان يضم أناسا عاش بينهم، وتربى معهم، وهم الجزائريين.

هذه الصورة الديكورية الأولى التي أعطاها "مزقيش" ما فتأت تتكرر، وتتطور وتصبح فيما بعد أساس المحتوى السينمائي الاستعماري في نظرته إلى البيئة الريفية الجزائرية، بكل ما تحمله من مناظر طبيعية وعلاقات إجتماعية.

فموجات المخرجين الأوروبيين الذين تدفقوا على الجزائر مع بداية العشرينات من هذا القرن حاملين معهم معداتهم السينماتوغرافية كانت موشرا واضحا على بداية نشوء ظاهرة جديدة وهي: "الفيلم الغرائبي" "EXOTIQUE" الذي يتخذ من الطبيعة الجزائرية ديكورا ومجالا غنيا للتصوير السينمائي.

هذا النوع من الأفلام على حد تعبير "ليون بواريي" في بنائه يعتمد على المصادفة والإنتقاء في إختيار وإلتقاط المناظر، بمعنى الإكتفاء فقط بما يثير

أحاسيس وأهواء المستعمر، فهذه الطبيعة الجميلة مثلما "منحتهم حظ الإستيطان والخمرة الجيدة، فهي قادرة أيضا على إعطائهم المناظر والصور الرائعة".

هذا الإتجاه الجديد في السينما الإستعمارية عرف تطورا كبيرا مع بداية العشرينات. ففي سنة 1921، تمّ اخراج فيلم "أبناء الليل" [illegible] F.DE LA NUIT" لـ "جيرار بورجوا" G.BOURGEOIS، ثم فيلم "الأطلنتيد" ATLANTIDE في نفس السنة لـ "جاك فيدر" J.FEYDER.

فبعد النجاح التجاري الكبير الذي حققه "الأطلنتيد" أنتجت السينما الإستعمارية حتى سنة 1962 سيلا من الأفلام المشابهة والمتتبع للتوزيع الجغرافي لأماكن إخراج هذه الافلام يلاحظ أن 80 % منها أخرج في مناطق ريفية، خاصة الصحراء منها، متخذة من مناظرها الطبيعية ديكورا ومجالا للايحاءات والإبداع. فهذه الصحراء، بوحدتها وعظمتها، وطوارقيها المرعبين جلبت غالبية المخرجين الإستعماريين، أكثر من المناطق الساحلية.

فالحب تحت النخيل، وحقول الصحراء وروعة الكثبان الرملية وإتساع الافاق، سحر الجنوب، كل هذه المناظر شكلت المادة الخام للسينما الإستعمارية على مدى فترة زمنية طويلة.

التركيز على الصحراء دون المناطق الريفية الساحلية، يمكن رده إلى كون هذه المناطق يتواجد فيها العنصر الجزائري بقوة بكل ما يعيشه من ظلم، وفقر، وعنصرية، وبالتالي فهذه المناظر قد تفسد على السينمائي الإستعماري خياله وتشوش حلمه. فهذا "ليون بواريي" يكتب عن فيلم الواحة "L'OISIS" قائلا: (22)

"عندما تكون الغرائبية إلا ديكورا لفعل أوربي محض، فالأمر هنا لا يتعلق بفيلم غرائبي بمعناه الصحيح والصريح، ولكن بحكاية متبلة (*) بالغرائبية..."

لذا فالعنصر المحلي ضمن هذا الديكور ضروري بالقدر الذي يكون فيه نوعا من اللواحق، ولا يعيق أو يضيق المجال على حركة الأوربي أو يحد من حريته في تبيئة الأفكار والأحلام. فعن فيلم "حديقة الله" J.D'ELLAH يكتب "جون فيدال" J.VEDAL مايلي: (23)

"ما عدا الإختلاف في حقيقة الأجواء فإن القصة مليئة بمظاهر النشاط، فهي تكشف لنا صحراء غير متوقعة، حيث الإلتقاء أسهل منه في قاعة الأوبرا فيها تبدو نساء بفساتين السهرة، ورجال ببدلة (24)

التدخين البيضاء " SMOKING " يرقصون الليلة في الساحات".

فعبارة حديقة الله، معناها أن هذه الأرض هي أرض الله و للفرنسي الحق في الإقامة بها، والتمتع بمناظرها الخلابة. فتاريخيا، وفي فترة الإستيلاء على أراضي الفلاحين بالقوة كانوا يقولون أن فرنسا هي وريثة الدولة التركية، ولها الحق في ضم كل ما هو محكوما بالشريعة الإسلامية، مثل نظام الأراضي، وبالتالي فهي تعتبر نفسها من هذه الناحية " ظل الله في الأرض" .

لقد أصبحت البيئة الطبيعية الريفية مجالا زاخرا بالعناصر التي تمد السينما الإستعمارية بكل ما تحتاجه من ديكور فهؤلاء بنظرتهم الحادة، وشيوخ القبائل الذين يقودون القوافل، حدائق النخيل، وألعاب الفروسية والبارود، كل ذلك يخلق عالما غريب مليس بالحركات والأضواء، الشيء الذي يجعل المكتشف لهذا العالم حائرا أمام هذه الغرائب.

فالعالم هنا ما هو إلا عالم الشرق الملغز، والمكتشف الأوروبي لهذا الأخير أصبح بنظره إلى البيئة الطبيعية، نظرة إستشراقية قائمة على إستلهام أساطير وألغاز عالم الشرق الغريب، ومحاولة تجسيدها سينمائيا على أرض الجزائر.

والحقيقة أن النظرة الإستشراقية هذه ترجع إلى القرن 1 و 19 خاصة في الأوساط الفكرية والدينية والسياسية، إنطلاقا من الرحالات و المبادلات المختلفة التي كانت تقام بين الشرق والغرب وتجدر الإشارة الى أن مجلة " الأخبار الأسيوية" التي كان يصدرها " غوبينو" (1816_1882) أخذت منذ 1876 تعرض على الفرنسيين صورة رومانسية مشوهة عن شرق محافظ وتقليدي: شرق الحريم الغامض، والقوافل الأسطورية، والرغبات الجامحة، وشرق القدرية الجبرية، وإنطلاقا من " مشاهدات" جبرت في فارس و أفغانستان، وعند التركمان قدمت الأخبار الاسيوية" مختصرا لكل الأوساط الإجتماعية: طبقة اشراف، تجار، مشايخ (ملا ودراويش) ، وعامة من الناس، وهكذا كان يصح كمندخل مغر لمعرفة كتابية للشرق يومئذ، الذي لم يعد بعد شرقا أسطوريا. (24)

هذا الوصف الرومانسي أثار شهية المغامرين لإجتياز البحر للكشف عن هذه الألغاز مع أمل البحث عن الغنى، ومع دخول الإستعمار إلى الجزائر، وجد هؤلاء الباب مفتوحا خاصة في عهد الجمهورية الثالثة وتدعيم السياسة الإستعمارية في الجزائر، الأمر الذي شجع الكثير من الفرنسيين والأوروبيين و دفعهم إلى إكتشاف عبير الأرض الجزائرية بعض جوانب الشرق، ومع إعلان الحماية على تونس

سنة 1881 و إحتلال المغرب سنة 1911، تكونت مجالات واسعة من الثقافة و الحضارة الشرقية التي أثارت إهتمامات و فضول هؤلاء المغامرين الإستعماريين..

من بين هؤلاء المغامرين و الفضوليين يوجد السينمائيون الذين أقتفوا في تصويرهم لغرائب الشرق آثار مفكريهم و أدبائهم.. فهذا الشاعر "لامرتين" الذي رحل إلى الشرق سنة 1833، قد فعل ذلك كما قال لوصفه شيئا قد حلم به دائما. (25)

" إن رحلة إلى الشرق هي فعل جليل من أفعال حياتي الداخلية ... فهذه الأرض الغريبة هي أرض المعجزات، كل شيء يزدهر هنا، و كل رجل ساذج أو ضعيف يمكن أن يصبح نبيا.. "

إذا فالأرض الجزائرية أصبحت مجالا لتطهير الحياة الداخلية عبر إستلهام الأساطير، و قصص الحب و الغرام على الطريقة الشرقية. فالشرق في نظر "زافال" هو موطن " الأحلام و الإلهام" الذي يحتوي مخزونا عميقا، و ثرا من الجنسية و الأنوثة. هذه النظرة الحاملة التي تختلق الأساطير الخيالية و الإستشراقية. منها فيلم " الاطلنتيد" الذي أخترج في مناطق ريفية مختلفة مثل الكهوف العجيبة بجيجل، الأوراس، توقرت، و هو مستوحى من رواية لـ" بيار بونوا" P. BENOIS تحمل نفس العنوان. و لقد لقي هذا الفيلم نجاحا تجاريا كبيرا، نتيجة ما أحيط به من دعاية و إشهار، فلقد جلب عدد كبير من المتفرجين على مدى عام كامل..

ترجع شهرة هذا الفيلم إلى ما قيل و كتب حول الإمكانيات المسخرة و أماكن و ظروف إخراجه، فهم يرون أنه " لأول مرة يتجرأ إنسان على إخراج فيلما في الصحراء. كما أن هذه الرواية التي ظهرت سنة 1915 لاقت رواجا كبيرا بين القراء، و ها هم يشاهدونها أمامهم مجسدة سينمائيا..

قصة الرواية و الفيلم تدور حول حلم أو وهم تولد في ذهن الكاتب " بيار بونوا"، أثناء زيارته " لقبر المسيحية" " بتيبازا"، و ذلك باسم " اثينيا" و في هذا الفيلم محاولة لتجسيد هذا الحلم، الذي يتجلى في هذه الأنشودة:

" هناك في جبال الهوقار
ملكة ببصرها الحاد
... تحكم، كما يقال
... أثينا اسمها
....

أتعثـــر، ثـم أنـــــام
مسرددا أيضــــا
أثينــا جميلتـــــي
أحبك، وها أنا هنا... (26)

فالحلم هنا تحول على حد قول " مغربي " إلى حقيقة حالمة، من خلال التناقض بين موضوع الفيلم والإطار المكاني الذي أخرج فيه، فإقبال الجمهور عليه لا يعود إلى أهمية هذا الحلم وكيفية تجسيده، بقدر ما يعود إلى أجواء المتعة التي يوفرها. فالبطل الوحيد هنا هو " الرمل " ويبقى كذلك في كثير من الأفلام الأخرى مثل " العاصة الخضراء " " D.VERT " سنة 1923 الذي يحكي قصة ذات طابع رومانسي، ومغامراتي، والذي يجعل من الرمال وأشجار النخيل وظلال الأهالي إطارا عاما.

فيلم " السرية البيضاء ESCADRANT BLANC " لـ " روبي شاناس R.CHANAS " الذي أخرج سنة 1948 في منطقة بني عباس، ورقلة وأدرار، يقدم وصفا ديكوريا للطبيعة الصحراوية، يتمثل في حركة القوافل، المدهشة، وتمايل الجمال، آثار الأرجل المرسومة على الرمال، الآفاق الواسعة.

إن تصوير قصص الحب في الصحراء يلتمس أيضا في فيلم " الرمال " الذي اخرج سنة 1927 من طرف " ديمتري كيرازنوف D - KIRASNOFF " وهو يصور ميلودراما عاطفية، لأحد المغنيين الذي يقع في حب مستحيل. وهو متزوج وأب لولد وبنت. الميلودراما تبدأ عندما ألتقى هذان الزوجان صدفة بفتاة على ظهر الباخرة القادمة إلى الجزائر. إذ عانقت الزوج عفويا، الشيء الذي أغاظ الزوجة فقررت الإنفصال عنه. لكن نتيجة حادث وقع لأبنتهما أثناء جولة في الصحراء عادت الأمور إلى مجراها.

أهم ما في هذا الفيلم هو تصوير عظمة الصحراء، والرمال الكثيفة والزوابع الرملية، فتصوير هيجان الصحراء، إنما يهدف من ورائه البحث عن لذة الحب في بيئة ديكورية وغرائبية، وفي خضم هذه الأحداث فالزوجان يكونا قد عملا بنصيحة " شيخهما " لامرتين " الذي يرى بأن هذه الأرض هي " أرض المعجزات " فهي تطهر النفوس وتحول الخلاف إلى تصالح ووفاق. روح الشرق، غرائبها ومعجزاتها ومحاولة تجسيدها على الأرض الجزائرية تعود مرة أخرى مع فيلم " علي بابا والأربعون صعلوك " الذي أخرجه جاك بيكر J.BEAKR الذي يحكي قصة ذلك الكنز الموجود في إحدى المغارات، إذ يستولي عليه علي بابا ويوزعه على الفقراء، ثم يلوذ بالفرار مع جارية جميلة إسمها " مرجانة "

في هذا الفيلم يركز بيكر على البساطة في إبراز بعض الحركات، لكن فيه شيئا من الحزن والحنين، مع توضيح رغبة هؤلاء التعساء في الخبز، المسكن وإمرأة بالطبع. أهم ما يستنتج من هذا الفيلم أن هذه الارض هي مولد الخيرات والكنوز، وأن أناسها الأشقياء هم بحاجة إلى من يمدهم بالسعادة الارضية.

في بعض الأحيان يتم المزج بين النظرة الإستشراقية التي توفرها الطبيعة الجزائرية والروح المسيحية. فالمسيحية على حد قول "ادوارد سعيد" هي "دين للخيال والتذكر" (27). فمن خلال فيلم "الصحراء الأرض الخصبة" سنة 1933 تبدو الصحراء من خلال جو الوحدة، والإنعزال الذي تتميز به مجالا خصبا لإظهار وتقوية القيم الروحية والدينية. هذه النظرة تتكرر أيضا في فيلم "الريح LE VENT" الذي أخرج في صحراء صامتة، مع السكان الأهالي الذين يعطون لنظرهم، وملابسهم أجواء إنجيلية ( ).

يستنتج مما سبق أن الصورة التي أعطتها السينما الإستعمارية للبيئة الريفية الجزائرية خاصة الصحراء، هي صورة ديكورية ممتزجة بالنظرة الإستشراقية، من خلال الأجواء الطبيعية التي توفرها الأمر الذي فتح المجال لظهور ظاهرة جديدة في السينما الإستعمارية وهي ظهور النموذج الهوليودي.

(III . 2 . 2) - تطبيق النموذج الهوليودي :

عمدت السينما الإستعمارية خاصة بعد الثلاثينات إلى إدخال وتطبيق النموذج الهوليودي في الأرض الجزائرية، ويرجع ذلك إلى جملة من الأسباب والعوامل.

أولها أن السينما الأمريكية عرفت بعد الحرب العالمية الأولى تطورا كبيرا، وحدثت عليها عدة تغيرات، فقد كانت حتى بداية الحرب تلقى منافسة شديدة من طرف السينما الأروبية، خاصة فرنسا، الدانمارك، إنكلترا، إيطاليا، ألمانيا والسويد لكن مع دخول هذه الدول الحرب أنخفض إنتاجها في الأسواق (28).

في ظل هذه الأوضاع لقيت الأفلام الأمريكية رواجا كبيرا في شتى أنحاء العالم، وبذلك أصبحت هوليود هي المسيطر الوحيد على صناعة وتوزيع السينما.

من جراء هذا الإحتكار والنجاحات المتتالية، بدأ المختصون في هذا المجال يتسائلون، لماذا لا تصبح أفريقيا الشمالية ومنها الجزائر كاليفورنيا جديدة؟

هذا الاعتبار يقود إلى الإقتراب أكثر من جزئيات هذه الظاهرة الجديدة. فمن غير شك أنه في هذه الفترة كانت الأشرطة السينمائية تتميز بالحساسية الضعيفة، والتسامح مع ظروف الإخراج، فالأجواء المشمسة بإستمرار تشكل في كلتا المنطقتين (كاليفورنيا - المغرب) مجالا هاما يساعد السينمائيين الغربيين على الإخراج.

فهؤلاء يجدون في الجزائر و دول المغرب الأخرى إضافة إلى الديكور الملائم، الأيدي العاملة الرخيصة و الأدورا الثانوية الأكثر تفاعلا و تعبيرا عن الجوانب الديكورية .

فمن المعروف أنه في فترة الثلاثينات . . . . بدأ المنتجون يؤكدون على أن الجمهور الفرنسي ، يلح على تصوير، المواجهات و البارود ، و المطاردة حتى الموت لهؤلاء " العرب الأشرار" (30)

لقد فرض النموذج الهيلودي نفسه على السينما الإستعمارية، خاصة من حيث الديكور . فلقد أصبحت براري الكلوراد و، و الأريزونا الواسعة تراد ف البيئة الطبيعية الجزائرية خاصة الصحراء ، التي تتميز أيضا بإتساع مجالاتها ، و سماءها الزرقاء .

هذه المماثلة في الديكور، تقابلها على مستوى الفعل و الحركات مماثلة أخرى تتصل بالمواضيع. فلقد سدّت السينما الأمريكية نظيرتها الإستعمارية في الجزائر بعدد كبير من العناصر و الرموز الدرامية أهمها التركيز، أساسا على قوة الرجل الأبيض، و ضعف و حماقة العنصر الأصلي ، و من هذا المنطلق برز إتجاه جديد في السينما الإستعمارية، إلا و هو أفلام المطاردات و المغامرات البطولية.

ففي فترة الثلاثينات و الأربعينات، كان الوسترن هو النوع الفيلمي المسيطر على السينما الأمريكية، اذ كان يلقى إقبالا كبيرا في قاعات العرض سواء داخل أمريكا ، أو مناطق أخرى من العالم، خاصة أروبا . و من هنا فقد بلغ تأثيره إلى السينما الإستعمارية في الجزائر ليس على مستوى الإقبال و العرض فقط، و إنما على مستوى الإنتاج السينمائي الذي أصبح يتميز بنفس الخصائص و يحمل نفس المحتوى.

فلو تمّ عقد مقارنة بين النموذج الهوليودي ، و نظيره الإستعماري في مجال أفلام المغامرات و البطولية، نجد ما يلي :

(أ) ـ على مستوى الديكور

النموذج الهوليوودي	النموذج الاستعماري
الغرب الأمريكي و براريه : أناق واسعة ـ أجواء صافية الأرض العذراء ـ حرية التجوال	الجنوب الجزائري : الصحراء بعظمتها ـ كثبان الرمال الواحات ـ الشمس الدائمة ...

(ب) ـ على مستوى المواضيع والمحتويات

النموذج الهوليوودي		النموذج الاستعماري	
الرجل الامريكي الابيض	بقية الجماهير	الرجل الأروبي الإستعماري:	الانسان الجزائري الريفي:
ـ الكوبوي	ـ الهندي	ـ العسكري	ـ الأهالي البسطاء
ـ الجند ذوي القبعات الزرق	ـ الزنجي	ـ المعمر	ـ القايد
	ـ المكسيكي	ـ المبشر	ـ المرأة الاهلية
			ـ الفلاح

من خلال هذه المماثلة بين النوذجين على مستوى الديكور والمواضيع يستنتج أن السينما الإستعمارية تأثرت كثيرا بالنموذج الهوليوودي ، وأصبحت في تبعية له . يظهر هذا جليا في أفلام المغامرات التي جعلت من الطبيعة الريفية الجزائرية مجالا لتطبيق مختلف أبعاد هذه المماثلة لتوضيح ذلك يمكن التطرق إلى بعض الافلام التي أنعكس فيها هذا النموذج ـ ومن بينها فيلم " النقيب العنيف" C.ARDENT الذي اخرج سنة 1951 من طرف " اندري زوبادا" A.ZAWBADA وفيه تبدو عناصر ورموز الوسترن واضحة وقوية ، كالمغامرات والمطاردات .

قصة الفيلم تدور حول مجموعة من الرجال تدخل بلا هوادة في مطاردة بعض المرتزقة . فهؤلاء الرجال يقابلهم في أفلام الوسترن " الكوبوي " ، أما " المرتزقة" هنا يقابلهم الإنسان الهندي ، هذا العنصر " الخطير" ، الصعب المراس ، ومن خلال هذه المطاردة ، تبرز مشاهد العنف والقتل والإغتصاب ، تليها فترات من الخوف وبالتالي التوقف عن المطاردة وهنا يزداد الخطر المحدق بهؤلاء والذي يشكله " المجرمون المسلحون" غير أن المشكل يحل في هذه القصة على شاكلة رجال الوسترن المحاصرين من طرف جماعة من الهنود ، لكن بحيلة ذكية من أحد أفراد الكوبوي يتم التخلص من هؤلاء " الأشرار" .

هذا الإتجاه الهوليوودي يلمس أيضا بقوة في فيلم " جنة الطيارين الضائعين" P.P.PERDU لـ " جرار فيليب" سنة 1948 ، والذي يصور مجموعة صغيرة من الطيارين الذين يجدون أنفسهم بعد هبوط إضطراري منعزلين في الصحراء ، معرضين ذواتهم لمختلف المخاطر والأهوال التي تمثلها . في هذا الفيلم يبدو التأثر كبيرا من خلال إبراز ظاهرة مجموعة الرجال الصغيرة المنعزلة ، والمعرضة لمختلف المخاطر والتحديات . فمثل هذه الوضعيات أشتهرت في أفلام الوسترن خاصة عند المخرج " جون فورد" JHON FORD في عدد كبير من أفلامه مثل " المطاردة الخارقة" C. FANTASTIQUE والدورية التائهة" P.PERDUE ... الخ .

إن حمى البحث عن الذهب والكنوز التي طبعت مواضيع السينما الأمريكية لفترة طويلة، توجد مظاهر لها في السينما الاستعمارية. فأمريكا هذه الأرض العذراء الغنية أصبحت موردا للثروة والغنى، فلماذا لا تصبح الجزائر بأريافها وصحاريها كذلك.

ففيلم "علي بابا والأربعين صعلوك" الذي سبقت الإشارة إليه يدخل ضمن هذا الإطار. هذا الإتجاه يتضح جليا في فيلم " دورية الرمال P. DE SABLÉ الذي يصور قصة ثلاثة مغامرين يبحثون عن كنز من الذهب، وفي خضم العمليات يطوقهم مجموعة من الصعاليك، الذين لم يكونوا يعرفون القدر الذي ينتظرهم من جراء مهاجمتهم مثل هؤلاء المغامرين. لقد كان المخرج ساهرا في نسج هذا القدر والمصير على طريقة أبطال الوسترن، والباحثين عن كنوز السايرا ميدرا".

في بعض الأفلام الإستعمارية، تبدو المغامرة نوعا من الإستعراض والسياحة والتجوال عبر أراضي واسعة، ومناظر طبيعية خلابة هذا ما يبدو من خلال فيلم "مبارزة" DUEL الذي أخرجه "جاك بروفنسولي" BARONCELLI سنة 1927. إذ يصور مواجهة جوية بين شخصين يستعمل كل واحد منهما طائرة مجهزة برشاش، ومن خلال هذه المواجهة تجول الكاميرا في أماكن شتى من الأرض الجزائرية، إذ تبرز الطبيعة بمختلف أبعادها، وتعدداتها، الأفاق البعيدة، والعجيبة، الرمال، النخيل التي تغطي الأشكال الهندسية، الاثار الرومانية الشاهدة على مجد الأيام الماضية.

ففي خضم هذه الصحراء الواسعة، هذا العالم الطبيعي، الذي يبدو أحيانا متوحشا وفي أحيان أخرى مطبوعا بآثار الإنسان، يوجد أوروبيان بعيدان عن بلديهما، يتصارعان جوا من أجل إمتلاك إمرأة. في الفيلم إنطباع بأن كل شيئ ممكن في هذه الأرض الجميلة، ذات الأفاق المتعددة. فالقادم إليها لا تحده الحدود والحواجز. فالسياحة مثلما هي متعة وتجوال قد تصبح إقامة دائمة، فهنا تمتلك الأرض كما تمتلك المرأة".

طابع المغامرة الرومانسية، يلمس أيضا في فيلم " العاصفة الخضراء" D. VERT سنة 1923، الذي يوفر للمتفرج الأوروبي أجواء رومانسية مطبوعة بروح المغامرة، من خلال ديكور، إطاره أشجار النخيل، وظلال الأهالي. فعموما هذا الفيلم، ذا طبيعة سياحية دعائية، وفيه دعوة صريحة للأجانب من أجل الإتيان والإقامة في الجنوب الجزائري، ونسيان تناقضات المتروبول وإختناق الأجواء به.

من خلال هذا العرض يلاحظ أن الصورة التي أعطتها السينما الإستعمارية للبيئة الريفية الجزائرية، هي صورة ديكورية مصبوغة بالروح والإنشغالات الإستشراقية التي تواكب تاريخيا مرحلة البحث عن شرق إندهاشي في الوقت الذي أحدث فيه الإستعمار تغييرات خطيرة على هذه البيئة طبيعيا، إقتصاديا وإجتماعيا.

فالتركيز على الصحراء فقط ما هو إلا تلبية لهذه النزعة الإستشراقية وتجاهلا لتلك التغيرات التي حدث تت على هذه البيئة خاصة في مناطق الشمال وضمن هذا التجاهل يأتي تطبيق النموذج الهوليوودي لتكريس الإستلاب وتحقيق الأغراض التجارية على حساب الأهالي الذين لم يبدو في هذا النموذج إلا ديكورا وعنصر مكمل .

(II . 3) - صورة المستعمر : (كبطل إيجابي)

مبدئيا يمكن القول بان السينما الإستعمارية، قدمت صورة المستعمر على ثلاثة أنواع من الرجال: العسكري ، المعمر، ورجل الكنيسة أو المبشر . هذه الأنواع الثلاثة فيها تجسيد لمقولة بيجو الشهيرة، القائلة بإحتلال الجزائر " بالسيف و المحراث والقلم" . فتاريخيا لعب هؤلاء دورا كبيرا في توطيد السياسة الاستيطانية في الريف الجزائري .

والسينما بإعتبارها أداة لإنتاج الأفكار والأيديولوجيا ، عمدت إلى تبجيل صورة هذه القوى الإجتماعية من خلال إبراز المهام التي قاموا ويقومون بها مستقبلا ، من أجل نشر أفكار" التقدم والحضارة" مكان البربرية والتوحش التي يعيشها سكان هذه البلاد . والسؤال المطروح : ما هي حقيقة الصورة التي أعطتها السينما الإستعمارية لهذه الأنواع الثلاثة من المستعمرين ؟ وما علاقتها بالواقع الفعلي الذي سجله التاريخ عن هذه الشخصيات ؟

(II . 3 . 1) - صورة العسكري :

تاريخيا ظهرت هذه الشخصية على المسرح الجزائري مع الغزو مباشرة ، وكانت الاداة الاساسية في عملية الاحتلال (*) . فلقد قامت جحافل العساكر بقيادة جنرالاتها بعمليات غزو واسعة النطاق ، أستعملت فيها كافة أساليب البطش والإرهاب ، مع الإستيلاء على أراضي الفلاحين بعد طردهم وتشريدهم .

إن أهم الخصائص والمميزات التاريخية لشخصية العسكري في الجزائر ، يمكن إلتماسها على لسان المستعمرين أنفسهم ممثلين في أكثر الضباط قسوة ، الكولونيل كارنوبير" إذ يقول : (31)

" .. لا يسعني كمشارك أو كمتفرج مجبر في العديد من هذه الملاحم ، إلا أن اعترف بالأضرار الفادحة التي تلحقها هذه الأعمال الوحشية الرهيبة ، ولكم تألمت للإنحطاط الذي آل اليه الجندي حين يقوم بالذبح والسلب والنهب وهتك الأعراض .. "

باختصار هذا جزء بسيط من شخصية العسكري، كما برزت، عبر تاريخ الإستيطان، فكيف قدمتها السينما الإستعمارية ؟

إن تاريخ الإستعمار هو تاريخ العنف، وبالتالي فإن بقاؤه يتوقف على هذه الميزة، وحتى لا تكون هنالك حاجة إلى إستعماله، يجب إستعراضه في أشكال أخرى تأخذ طابع المتعة، وذلك عبر أدوات وأجهزة فكرية وإيديولوجية عديدة، أهمها السينما.

فمع بداية الثلاثينات، ظهرت مجموعة كبيرة من الأفلام الإستعمارية التي تبرز عظمة " الجيش الفرنسي، وخاصة من خلال أحد قطاعاته الهامة المتمثلة في " جوقة الشرف" L'D'HONNEUR وبذلك غزت صورة العسكري الشاشة الكبيرة في ذلك الحين.

يمكن إرجاع نشوء هذه الظاهرة السينمائية إلى جملة من الأسباب، منها، شهرة هذا القطاع من الجيش في الأوساط الشعبية الإستعمارية، والإنتاجات الإبداعية منها الأغنية والرواية، كما أن بداية الثلاثينات شكلت الذكرى المئوية لإحتلال الجزائر، لهذا فخير وسيلة لإحياء هذا الحدث هو إبراز خصائص ودور الجيش الإستعماري، الذي كان أداة الإحتلال والمحافظة على تواجد الإستعمار في الجزائر.

اضافة الى هذه المعطيات الايديولوجية يمكن تسجيل حدثا سينمائيا هاما، يتمثل في قيام الأمريكيين بإنتاج فيلم " الفعل الجميل" B.GESTEF في منطقة زيزونا سنة 1926، إذ لقي في الأوساط الرسمية الإستعمارية ردود فعل مضادة لهذا الفيلم، معتبرين أياه " مهين لجوقة الشرف" لذلك تعرض للرقابة فهذا أحد جنرالات الجوقة يعلق على الفيلم قائلا :

" الجوقة كانت كومة من التعساء، سيئي الملبس، يحملون بنادقهم كأذرع المكانس، يمشون في غير إنتظام... وفي المساء نرى الجنود يترثرون ويشربون بمعية النساء في أحد المراقص بالقرب من ضباطهم من دون أدنى إحترام وتقدير... " (32).

وفي الأخير يتحسر الجنرال قائلا: " هذه جوقة الشرف المصنوعة في هوليوود ". هذه التجربة الأمريكية أثرت على توجهات الأفلام الإستعمارية المخصصة لشخصية العسكري التي بدأت تركز على مبدأ إعادة الإعتبار لهذا القطاع الذي "دافع ويدافع بشجاعة" عن الوجود الإستعماري، وبالتالي القضاء على كل مناوئ لهذا الإستعمار.

من بين أولى الأفلام التي تطرقت لهذا الموضوع، يوجد فيلم " الرقيب X" (SERGENT X) المخرج سنة 193 من طرف المخرج " فالدمير ستريشوسكي" الروسي الاصل، في منطقة سيدي بلعباس مركز جيش جوقة الشرف. قصة الفيلم تدور حول :

"أحد الضباط الروس السابقين، الفاقد للأمل من جراء فقدان زوجته، لذلك يقرر الإنخراط في جوقة الشرف بإسم " رونو" برتبة نقيب، وفيها،

أصبح زوجا للمراة التي احبها من قبل . فجأة يهجم " المنشقون" على المركز و يقطعون عنه الماء ، مما يؤدي إلى إشتداد العطش. بالمحاصرين لذلك يذهب " رونو" محاولا الإتيان بالماء . . . غير أنه يقع أسيرا . . . ثم ينقذ من طرف فتاة عربية و با لتالي يفر و معه مجموعة من الخونة . وضع رونو" في قائمة المفقودين . وبعد تفتيش أدواته من طرف أحد الضباط يجد صورة المرأة ، فتظهر الحقيقة أمامه ، و بعد العودة يقول له الضابط " زوجتي تختار و بعد إنكار رونو علاقته بهذه المرأة يعين رقيبا بعد ما كان نقيبا . " (33)

هذه القصة تبرز أن الجيش الفرنسي مؤسسة إنضباط و ليست للمغامرات العاطفية و هي بذلك هيئة " لرد الاعتبار" لمثل هذا المغامر " رونو" الذي كان يعيش في الإحباط و التهميش، لذا فكل إخلال بنظامها و قانونها يعاقب بكل صرامة و جدية ، ففي الحقيقة فان الفيلم يقدم رسالة أخرى و هي أن عضو جوقة الشرف ما هو إلا مرتزق ، مغامر ليس له الحق بالمطالبة بأدنى الحقوق المتمثلة في إمتلاك زوجة و أولاد ، كما هو الحال بالنسبة لـ " رونو" ، ثم أن مغامرا يمكن أن يكون مجرما ، فكيف يمكنه ، أن يحب و ينجب ولدا ، فمهمته هي العنف و البطش إتجاه كل محاولة للثورة و التمرد على سلطة المستعمر، فالرقيب X) يعلمنا أنه لا مجال للعواطف في صفوف جوقة الشرف .

أما الضابط الفرنسي الأصل ، فإنه يختلف عن هذا المرتزق " رونو" ، فهو عندما قرر تجريد هذا الأخير من رتبته كنقيب ، إنما فعل ذلك بما يمليه عليه ضميره ، و واجبه إتجاه بلده . فيظهر بمظهر القانوني ، وصاحب قراره يوحي بأن له هرما إجتماعيا وعسكريا ينتمي إليه ، على خلاف أمثال " رونو" .

النظرة التعظيمية للمؤسسة العسكرية الإستعمارية بوصفها مردة لإعتبار هؤلاء المهمشين ، المجرمين تتكرر في كثير من الأفلام اللاحقة ، منها فيلم " جوقة الشرف" L. L'HONNEUR الذي أخرج من طرف " موريس قليز" AL GLEIZE سنة 1937 في إحدى المناطق با لصحراء - جانات - فلأول مرة تصل الكاميرا الإستعمارية إلى مثل هذه المنطقة . قصة هذا الفيلم لا تختلف كثيرا عن قصة الرقيب X ، فهي تدور حول أحد الضباط الذي ينزل في مرتبته العسكرية إلى صف الجنود ، من جراء إكتشاف علاقة كانت تربطه بزوجة صديقه النقيب ، هذا الأخير يطلق عليه النار ، لكن هذا الضابط من أجل حفظ كرامة عشيقته ، و إنقاذ صديقه النقيب من العدالة العسكرية ، يتظاهر بأن ما وقع مجرد حادثة . لكن بدلا من أن يشهد على ذلك باسم "جوقة الشرف" يعترف بالحقيقة ، هذا الإعتراف أدى إلى تعيينه في أحد مراكز الصحراء المتقدمة حيث يموت هناك . . ."

أهم ما يستنتج من هذا الفيلم ، أن " جوقة الشرف" لا تعطي الفرصة لأعضائها بالوقوع في الخطأ . وكل خطأ يدفع صاحبه الثمن ، حتى و لو تعلق الامر

بضا بسطه لكن الضا بط هنا ليس من نوع "رونسو" فهو "يموت" جزاءا لأخلاله بأخلاقيات المؤسسة التي ينتمي إليها، فهو يكون قد أختار الموت لأنه فرنسي، يستحق الأنتماء إلى جوقة الشرف، على عكس المهمش والمغامر الذي لا أصل و بلد له.

في هذا الفيلم يلاحظ أيضا ما يسمى الثلاثي العاطفي (الزوج - الزوجة - العشيق) الذي يتخلل معظم الأفلام الإستعمارية. فإنطلاقا منه يتم خلق جو عاطفي، وغرامي يشكل في النهاية حبكة وعقدة الفيلم التي تستوجب جميع الأحداث اللاحقة، فلقد كان بإمكان العشيق أن يكذب و ينجو، لكن الحيلة التي يراد ترويجها هي تقوية فكرة الولاء للإستعمار و مؤسسته العسكرية بين الجنود، و بين أفراد الجمهور الذين يشاهدون الفيلم.

إن الصورة الصريحة التي تقدمها السينما الإستعمارية للمؤسسة العسكرية وعلى رأسها جوقة الشرف و أفرادها، تتمثل في كونها مثلما تعاقب المخل بنظامها و قوانينها فهي أيضا تعطي الفرصة لكل الأفراد مهما كان أصلهم و وضعيتهم الإجتماعية من إحتلال مكانة في هرمية النظام الاستعماري.

بعض مظاهر هذه الصورة تلمس في فيلم "واحد من الجوقة UN DE LA LEGION" الذي أخرج سنة 1937 من طرف "كرستيان جاك C. JAQUE". قصة الفيلم تدور حول: "أحد الاشخاص (فرناند) الذي يتوجه إلى مرسليا بصحبة زوجته التي لا تطاق، من أجل تقاضي إرثا يعود له، غير أنه يصرع على قارعة الطريق من طرف شخص مجهول، الذي يقوم بإستبدال ثيابه بثياب هذا الأخير وفي النهاية يجد نفسه في سيدي بلعباس، مكان الشخص المجهول، الذي أمضى تعهد بالإنضمام إلى جوقة الشرف". (34)

هذا الفيلم ذو صبغة دعائية لتدعيم صفوف جوقة الشرف، والحث على التجنيد في صفوفها، فبعد المشاكل الزوجية (الزوجة السليطة)، وحياة التيه والعيش في المجهول (التعرض للاعتداء). وأخيرا يجد هذا الشخص نفسه في هرم إجتماعي لم يكن يحلم به في يوم مضى. وكان المخرج يريد القول ان الجيش هو المؤسسة الوحيدة التي تعطي فرص النجاة من حياة التهميش والتعاسة التي يعيشها أمثال "فرناند".

فهؤلاء عادة هم أفراد يتواجدون في آخر المراتب الإجتماعية، نتيجة إنفصالهم عن أوطانهم الأصلية، لكن نجاحهم مترقب على إنخراطهم وإندماجهم في المؤسسات الإستعمارية ومنها الجيش، وعلى رأسه "جوقة الشرف"، التي تضم لفيفا من المغامرين والمهمشين من مختلف الجنسيات. لكن هناك طريقة جيدة تجعل منهم رجالا "شجعانا" وهي "شرف" الإنضمام تحت لواء العلم المثلث الألوان و بذلك

يصبح القتل واجبا و السفك مهنة شريفة.

تمجيد صورة جيش الإحتلال وعساكره يتواصل في غالبية الأعمال السينمائية الإستعمارية ، من خلال إبراز " دوره " في الحماية والدفاع عن هؤلاء الأهالي العرب " التعساء " من شتى المخاطر المحاطة بهم. هذا ما يتطرق إليه فيلم " طريق الجنوب" P. DU SUD الذي أخرج من طرف " بيار بيلون P.BILLON سنة 1938 ، في منطقة أدرار (الصحراء) ، من خلال تقديم مشاهد لاحد المراكز العسكرية الموجودة في اقصى الجنوب. فالمخرج يريد ان يظهر المهام التي اوكلت لعناصر احدى وحدات النخبة . . . . فهولا الجنود موجودين هنا ليس من اجل استعباد السكان المحليين ، لكن من اجل حمايتهم ضد قطاع الطرق: هولا الذين يغيرون على القوافل و بكلمة حمايتهم من انفسهم.

هذا الوصف ينطلق من فكرة تحقير الجماهير ، وإعتبار الأهالي قطعانا من " الهمجيين " و " البدائيين المتوحشين " وهذا من أجل تبرير إستخدام القوة و العنف ضدهم بدعوى فرض السلام و الإستقرار. هذه المهمة توكل بالتالي إلى جيش الإحتلال.

تاريخيا كان هذا الجيش عبر أساليبه الإرهابية ، يفتك بهؤلاء الأهالي ، و يجرد و يطرد الفلاحين من أراضيهم ، و يتلف و يحرق الممتلكات ، و يهتك الأعراض تحوله السينما الإستعمارية فجأة إلى حاميا و مدافعا عن هؤلاء انه التشويه و التزييف في أقصى درجاته.

مظاهر التزييف و التشويه من خلال صورة العسكري و الجيش الاستعماري تتكرر في كثير من الافلام الاخرى مثل فيلم " السرية البيضاء " سنة 1944 و " الموعد الكبير G.RENDEZ-VOUS " 1949 ، و التي تصب كغيرها في إطار تعظيم المؤسسة العسكرية الإستعمارية ، من خلال إختلاق أحداثا مزيفة ليس لها من الواقع إلا الديكورات التي صورت فيها.

(II.3.2) - صورة المعمر :

من خلال تحليل المسار التاريخي للريف الجزائري ، تم التوصل إلى أن السياسة الإستعمارية في الجزائر ، كانت تهدف أساسا إلى الإستيطان في الأرض الجزائرية و بالتالي إفراز فئة جديدة دخيلة على المجتمع الجزائري و هي المعمرين.

تاريخيا ظهر هؤلاء بعد الإحتلال مباشرة ، إذ وفرت لهم كل الشروط الضرورية لتوطينهم ، مع الإستمرار في تقديم الإمتيازات لهم على حساب السكان الأهالي ،

على مدى الفترة الإستعمارية 1830 ـ 1962 ، إذ اصبحت هذه الفئة تشكل منبعا للسلوك السياسي الإستعماري ، ومصدرا هاما لكثير من النتاجات الفكرية و الإبداعية الاستعمارية ، من بينها السينما . والسؤال المطروح : كيف واكبت السينما تصوير شخصية المعمر ؟ وكيف جسدتها تاريخيا ؟

من بين أشهر الأفلام التي تناولت شخصية المعمر ، يوجد فيلم " صراطي المرعب S.LE TERRIBLE الذي أخرج سنة 1922 من طرف " روني هارفيل" R. HERUIL ولقد أنتج في فترة عرفت الكتلة المستعمرة فيها نوعا من التركز في مجال البنية الإقتصادية ، وخاصة الزراعة منها ، أي بمعنى قبل بداية حدوث إختلالات وأزمات داخل البنية الإقتصادية الريفية . ومن هنا يلاحظ أن كل محتوى السينما الإستعمارية مخصص لإظهار قوة المعمر ، نشاطه وذكاؤه أمام ضعف الأهلي وتخلفه . وضمن هذا الإطار ينقلنا فيلم " صراطي المرعب" الى إكتشاف العالم الكولونيالي بكل ما يحتويه من تناقضات ، وشراسة يتجلى في الإحتقار المطلق للمستعمر ، ويحاول تصوير المستوطن بما يحمله من خصائص ومميزات ، على **أنه العنصر الفعّال لنجاح** المشاريع الإستيطانية ، وخلق الثروة والرفاهية .

فالمعمر (ذو القدم السوداء) ، يمكن تعريفه بالمقابلة مع شخصيته ذاتها . فمن جهة السخاء ، الرجولة ، عبادة الشخصية ، بمعنى الإنفراد بالقوة و الجمال الفيزيقي . ومن جهة يعرف مقابلة بالعربي : صاحب العيون الغائرة الحياة الغريزية ، اللاثقافة ، الجهل والعروتين ... الخ " (35)

إنطلاقا من هذه الخصائص حاول المعمر تاريخيا أن يبرر الوضعية الإقتصادية و الإجتماعية القائمة في الريف الجزائري . فمن خلالها حاول أن يكتسب شرعية وجوده ، هذا ما يبرزه فيلم " صراطي المرعب" بطريقة صريحة أو ضمنية ففيه يبدو مؤشر القوة الفيزيقية و الروحية قويا ، في محاولة الوصول الى أقصى درجات التميز المطلق عن الآخر (المستعمَر) . فهذا أحد النقاد يصف شخصية صراطي (هاري بور) بما يلي :

" تحت مظلة صقيلية واسعة يبدو وجهه ... ،
وفي يده صوط ، إنه يجسد بحزم التفوق الهائل ،
الذي يفرض بسبب خشونة و همجية الأهالي ، عمال
المواني هؤلاء المجهولي الأصل ، هؤلاء العرب
الذين يحبون القوة و يهابونها في الوقت ذاته " (36)

إن خشونة وغطرسة هذا المعمر لا يمكن إرجاعها إلى " همجية" الأهالي" بقدر ما يمكن ردها ، إلى حالة نفسية أنتابت هذا الشخص فلقد كان ـ كما تروي قصة الفيلم ـ مولعا ومجالا لإبنته بالتبني ، إذ يؤدي به زواجها من شخص

آخـر في النهايـة إلى الإنتحـــاره

من هنـا فإن مصدر تصرفات هذا المعمـر يعـود إلى عقـدة فـي نفسيتـه ، والتي تعبـر عن الجوانب الفرديـة والإنفراديـة التي تميـز العالم الكولونيالي بكل فضاعتـه وظلمـه وإعتباطيته واحتقـاره المطلق للمستعمَر. إذن فالفيلم يبـرز لنـا ان النظام الاستعماري ،خاصـة في جوانبـه السوسيولوجية والايديولوجية مكونـا من مجموعتيـن: المسيطـر والمسيطرعليـه .

فالمسيطر هنـا يهـدو في شخصية " سيراتي " ،فهووأمثالـه من الأوروبيين مهما كانت أحوالهم، فإن النظام الإستعماري يجعلهم بمجـرد أن تطأ أقدامهم هـــذه الأرض، متفوقين وذوي إمتيـازات. هذا التفـوق خلـف في نفسية المستعمـر عقدة السيد المطلق: ولكي يصبـح سيـدا مطلقا ، لا يكفي أن يكون كذلك موضوعيا ، بل زيـادة علـى ذلك لا بـد أن يعتقـد في شرعيـة ذلك ..... ومن أجـل أن تكون هذه الشرعيـة كاملـة، لا يكفي من الناحيـة الفعليـة أن يكون المستـعمَر مستعبـدا ، بل من الضروري ان يقتنـع بذلك ..... ففي نفس الوقت الذي يحـاول فيه المستعمِر أن يقتنـع بكونه مستعمِره فان المستـعمَر مـن أجـل أن يعيش لا بد أن يقتنـع على أنه مستعمـر." (37)

إنـه من أجل بلـوغ المستعمر (امثال صراتي) مرتبـة السيد المطلق ، لا بد من خلـق نوعـا من الإقنـاع ، والشرعيـة . هذه الشرعية مصدرها المحافظة علـى تركيبـة النظام التي تـمّ وضعها سلفـا ، بمختلف الوسائل ، ومنها المنفعـة سواء كان ماديا أو معنويـا ، وهم بذلك يعلمـون " بالحكمـة " القائلة : " إن العربي قبل كل شي يحب القوة ويهابها في الوقت ذاتـه"

هذه النظرة العنصريـة والإستيلابية تتكـرر في الكثيـر من الأفـــلام الإستعمارية التي تتناول شخصيـة المعمـر وتغـذي الضمائر بكثيـر من الأوهام المزيفة ، فبالإضافـة إلى إبـراز خصائص وممتزات المعمـر التـي تحاول جعلـه سيـدا مطلقـا ، تطرقت بعض الأفـلام إلى دور هـؤلاء المعمرين في إستصـلاح الأراضي ، وتعميرها ، و بالتالـي البحـث عن تبريـر تاريخـي ومعنـوي لإمتلاك الأرض والإستيطان فيها .

من أشهر الأفلام التي تـدور حول هذا الموضوع ، فيلم " عطش الرجال " S. DES HOMMES الذي أخرج سنة 1949 من طرف " سارج بوليني " إذ أن قصتـه مستوحاة من كتاب " سوزان بييـو " المعنون بـ " دم بوعقيبـة " . فمن خلال عنوان الفيـلم نلاحـظ كلمـة " عطش " . هذه الكلمـة لها معنى ودلالة ، فهي كما تشير إلى فكرة الشـرب والإرتـواء ، تشير كذلك إلى فكـرة الكسب بأي ثمـن . فمـن محتـوى الفيلـم يقـول مخـرجـه سارج بوليني S.POLIGNY على صفحات الفيغارو كما يلي : (38)

" هذا العمل يحيي الفترة التي تلت مباشرة القبض على الأمير عبد القادر ، والتي بدأ فيها الفاتحون في إرساء أسس المدنية في البلاد . إنه يحمل شكل الوسترن الفرنسي القديم المليـئ

إن البطل الرئيسي هنا هي الكرمة المزروعة من طرف
أحد أفراد الكولون بمعية أفراد آخرين في قلب الريف.
هذا الفلاح " البرڤوني "(*)(*)(*) يسهر على الحفاظ على أمن
القرية الناشئة، و بالرغم من الصعوبات و نقص المياه و أمراض
الكوليرا، فإنه يتمكن من تحقيق حلمه "

في الحقيقة أن أحداث الفيلم تعكس فترة هامة من التاريخ الإستيطاني تمتد من مرحلة القضاء على ثورة الأمير عبد القادر إلى فترة السبعينات من القرن الماضي، ففي هذه المدة كان الإستيطان ضعيفا لكونه في بدايته، مع ظهور الشكوك في نجاحه، نتيجة نقص الأراضي المستولى عليها، و ضعف الموارد المالية. إضافة إلى كثير من الصعوبات التي كان يتلقاها المعمرون الأوائل.

فأهم ما يريد الفيلم قوله : أنه بالرغم من كل هذه المصاعب، و قلة الماء، وباء الكوليرا يستطيع هذا الفلاح الذي يمثل (المعمرين الأوائل) بعزيمته و إرادته من تحقيق حلمه، بمعنى محاولة تبرئة الإستعمار و المستوطنين، من عمليات إنتزاع الملكيات و مصادرات الأراضي، و هذا من أجل تبرير القول بأن كل أراضي المعمرين، أراضي مستصلحة، مخصبة، فهي ثمرة عرق و جهد و بالتالي فهي ملكية شرعية.

إن البطل الأساسي في الفيلم هو " الكرمة " بكل ما تحمله من معاني و أهداف فمن الناحية الإقتصادية، تعد هذه الزراعة - كما سبق الذكر - قوام الإقتصاد الزراعي الإستعماري، و تطوره سواء بالنسبة للمستعمرات أو المتروبول، و من الناحية المعنوية تمثل رمزا للأختراق بكل معانيه و أبعاده، فهي تشير إلى عملية إستبدال مجتمع بآخر.

عملية الإستبدال هذه لن يكتب لها النجاح ضمن المخطط الإستعماري إلا بإستقدام عناصر جديدة، و إبادة و تهميش العنصر الجزائري، هذه العناصر الجديدة من مختلف الجنسيات بدأت تتدفق على الجزائر إبتداء من سنة 1930، و أغلبهم من الفقراء، و المغامرين و البطالين، الذين ضاقت بهم الأوضاع الإجتماعية و الإقتصادية في بلدانهم الأصلية، لذلك فقد وجدوا الجزائر و أراضيها مجالا كبيرا يفتح أمامهم فرص الإثراء و النجاح.

هذا ما يحاول التطرق اليه فيلم " المغامر L'AVENTURIER " الذي أخرج سنة 1924 من طرف " موريس ماريود " M. MARIAUD و الذي يعد أنشودة إستعمارية تشبه إلى حد بعيد أنشودة الشوزيين الفرنسيين المسجونين في بال إيل سنة 1851 و هم يرددون في عزلتهم القاتلة نشيد الأمل :

تحت سماء افريقيا المحرقة
يا أصدقاء ، إذا شاء الإله
سنكون الدعاة للجمهورية
....
فلنقسم المتاريس
حتى في قلب الصحراء (39)
....

هذا الفيلم مخرجا للأروبي الذي يعيش حالة الضيق والازمة،
ففي داخل المستعمرة يستطيع الكل حل مشاكله حتى المعقد منها.

فالقصة تدور حول تصوير مؤسسة عائلية تنجو من الإفلاس بواسطة أحد أفرادها، الذي جمع ثروة من جراء عمله لعشرات السنين في إحدى المستوطنات. هذا النجاح الكبير والمخرج السعيد، تبعه زواج البطل من فتاة جميلة، والذي اكتشف فجأة أنها كانت تحبه من قبل.

ما يمكن إستخراجه من هذا الفيلم هو أن الأرض الجزائرية والمستوطنات المقامة في الريف الجزائري، هي مجالا لا ينضب من الثروة، إنها تشكل الأرض الموعودة" فالنجاح فيها مرتبط بالعمل والكد، والمكافأة تكون الغنى والسعادة غير المتوقعة. هذه النظرة لا يمكن فصلها عن مشروع السياسة الإستيطانية في الريف الجزائري، فهذا الفضاء الغني يعد أساس الإزدهار الإقتصادي والإجتماعي. فالإستعماريون كانوا يرون أن هذه الأرض التي يعيش فيها "همجيون" متعودين على الأشكال البدائية البسيطة في العيش، وبالتالي فليس لهم حاجيات يلبونها. لذلك فالوسيلة الفعالة في إستغلال هذه الطاقة "الضائعة" هي إستدعاء أناسا آخرين، وهم الأروبيين بمختلف فئاتهم القادرين على خلق حاجيات جديدة تتعلق بالإنتاج والإستهلاك، فالفيلم يبرز لنا واحد من هؤلاء القادمين الجدد: إنهم المغامرين الذين ضاقت بهم أوضاع العيش في بلدانهم.

فالمعمرين - أمثال البطل في الفيلم - أغلبهم مجهولي الأصول، منقطعين عن عالمهم القديم، غالبا معزولين، وبالتالي مجبرين على خلق أراضيهم وعالمهم ..... وتكوين ضمير يرتبط أكثر بالقيم المادية. (40)

هذه الجوانب المادية والتوسعية، هي التي تطبع محتوى هذا الفيلم الذي هو مرآة للتوسع الإستعماري بكامله. هذا الإستعمار لا يظهر من خلال هذا المحتوى في صورة تعدي شعب على آخر وإنما ضرورة فرضتها حاجات ملحة في نفسية المستعمر، بمعنى تطبيقا للشعار القديم القائل بان "الغاية تبرر الوسيلة" وفي هذه الحالة يبدو هذا الإستعمار لا يحمل أدنى صفات الإستغلال، مكتسبا شرعيته من كونه خالقا للثروة والتقدم ومخلصا هذه الأرض من "وحشيتها" و" موتها"

هـذه الوشوية والإستمرارية التي يحاول فيلم المغامر تكريسها، توجد لها إمتدادات في كثير من الأفلام الأخرى منها " نداء البلد " الذي أخرج سنة 1942 من طرف " موريس قليز" M. GLEIZE، اذ أن محتواه يدور حول :

" إحدى المغنيات التي تتزوج بأحد المعمرين وتقيم معه في المستوطنة، غير أنها تقرر فجأة العودة إلى فرنسا لظروف صحية أرغمتها على ذلك، بالإضافة إلى حساسيتها المفرطة لأجواء المستعمرة. وخلال إقامتها بفرنسا وصلتها أخبارا تفيد أن زوجها ذهب ولم يعد. عندئذ لم تتردد لحظة في الرجوع إلى المستوطنة للأخذ بزمام الأمور هناك. "

هنا يصور المعمر في شخص هذه المرأة، كرجل إستمرارية، وتواصل فهو يحافظ على المكتسبات التي ضمنها له المشروع الإستيطاني، وذلك حتى في أحلك وأصعب الظروف. فهذه المرأة بالرغم من مصاعبها الصحية تعود من جديد لكون المستعمرة أصبحت في خطر، وبمجرد عودتها، رجع إليها أمل الحياة، فكلمة " نداء " في الفيلم تعني أن الأوضاع في خطر ومن أجل إزالة هذا الخطر، لا بد من الجدية والإستمرارية في العمل.

إن غياب الزوج عن المستعمرة، يعطي الإنطباع بأنه ذهب للقيام بمهمة أكبر كأن تكون الحرب مثلا وليس التخلي عن المستوطنة، لذا فهو لابد أن يعود، كذلك الأمر بالنسبة لزوجته، فعودتها ضرورة ملحة في المنطق الإستعماري، لأنها ضمان لإنقاذ المستوطنة، لما توفره من ثروة، وفائض يتماشى والإيديولوجية الاستعمار المبنية على المصالح والقيم المادية.

في بعض الافلام تقوم السينما الإستعمارية، بتصوير المعمر من خلال المنجزات التي قام بها، وكان لها الأثر الكبير في مسيرة الإستيطان. هذا ما يظهر في فيلم " البلد " LE BLED " الذي أخرج سنة 1929 من طرف " جون رونوار" J. RENOIR وفيه يبدو المعمر رمزا للنجاحات التي حققها الإستعمار في أرض الجزائر. ولهذا فالفيلم أنتج خصيصا للإحتفال بالذكرى المؤوية لإحتلال الجزائر وبطلب من الحاكم العام، الذي سخرت له مختلف الوسائل المادية والمعنوية. ولقد أختيرت كديكور، منطقتي سطوالي وسيدي فرج، حيث التركز الكبير للمعمرين، ومكان وقوع أول إنزال للجيوش الإستعمارية.

في هذا الفيلم تجول الكاميرا بالمشاهد عبر التاريخ، إبتداء من سنة 1830 حتى سنة 1930، لتصور المنجزات المادية التي حققها هؤلاء المعمرين، اذ تبدو الجزائر بإرادتهم بلدا يتعدى مستوى التقليدية، والفلكلورية إلى إمكانية تصنيعه وتحضيره فهذه الأراضي الواسعة والخصبة لا ينقصها إلا السواعد المجتهدة.

إن مجيئ الأوروبيون الأوائل (معمرين – عسكريين) يبدو من خلال الفيلم، انه تمّ بدون عقبات، بلا مقاومة، ولا قتلى، وإنما جولة سياحية !! هكذا تحولت هذه

الجولة إلى إقامة دائمة، والإقامة إلى " منجزات يفتخر بها". فيلم " رونوار" هذا يجمع عليه النقاد أنه أكثر افلام السينما الإستعمارية أمبريالية وتشويها للواقع و للتاريخ.

فالشخصية المحورية هنا هي شخصية المعمر: ذلك الإنسان المهتم بهباتينه، ذلك العامل غير المتساهل مع محيطه، إنه يرمز إلى الضيعة الواسعة، فهو يملك العلم والعمل والخصائص التي يفتقدها العسكري، لهذا فأختيار" رونوار" هنا هو تشجيعا للإستيطان (41) ومنجزاته التي تتخذ من شخصية المعمر رمزا.

لقد شكلت مظاهر التعظيم والتبجيل التي أضفتها السينما الإستعمارية على شخصية المعمر بإعتبارها رمزا للتواجد الإستعماري في الريف الجزائري، وما نتج عن هذه المظاهر من إمتيازات وروح مادية وإنفرادية، النموذج الأساسي الذي أنتهجته جل الافلام الاستعمارية اللاحقة لوقت طويل.

غير أن صورة النموذج هنا بدأت تتصدع سينمائيا، وتحدث عليها عدة تعديلات من جراء تصدع آخر أكثر أهمية يستمد عناصره من الواقع السياسي والإجتماعي والإقتصادي الذي طرأ على التشكيلة الإستعمارية في الريف الجزائري.

فلقد بدأ الإستعمار يعرف أزمات متتالية، يضاف إليها نمو الوعي السياسي الوطني الذي تتوج بإندلاع ثورة التحرير الوطنية، لذا حاول الإستعمار إستدراك الأمور في آخر المطاف، سياسيا (سلم الشجعان) وإقتصاديا وإجتماعيا (مشروع قسنطينة) لكن إستقلال البلاد في 1962 فوت الفرصة على كل المحاولات الإصلاحية الإستعمارية و النتيجة إنتهاء 132 سنة من الإستغلال الذي مورس على المدن والأرياف، من ضمنها أكثر من 60 سنة من الكذب والتشويه الفكري الذي مارسته السينما الإستعمارية. وما أسطورة " المعمر" إلا نموذج من هذا التشويه.

هذا التصدع المترادف الذي وقع في البنية التحتية (الواقع التاريخي الإجتماعي/الإقتصادي) وفي البنية الفوقية (السينما نموذجا) توجد له مظاهر في فيلم " زيتون العدالة D.DE LA JUSTICE الذي أخرج سنة 1962 من طرف "جامس بلو" J. BLEU والذي يعتبر آخر حلقة في سلسلة الفيلموغرافيا الإستعمارية في الجزائر.

في هذا الفيلم محاولة لخلق نوعا من التوازن بين الكتلة المستعمرة والكتلة المستعمرة، وذلك بسبب الظروف الجديدة التي طبعت الأحداث في تلك الفترة خاصة حرب التحرير. ففيه دعوة صريحة وجديدة لسياسة الإدماج بين الكتلتين، ومحور هذه الدعوة هو إبراز مساوئ الحرب، ونتائجها الفضيعة فهي تكلف الكثير من الإمكانيات والأرواح بين الطرفين، خاصة المعمرين الذين سيفقدون كل شيء.

لقد تم تصوير كل هذه الأحداث في شكل " فلاش باك" أي العودة إلى الوراء لإسترجاع أحداث ماضية ومقارنتها مع الأوضاع الراهنة، فهذا ا

" أحد الفرنسيين (جون) المولود في الجزائر لكنه يعيش في فرنسا غير أنه أراد العودة إلى الجزائر، و بالضبط إلى الضيعة التي كان يملكها جده في المتيجة، و فيها يتذكر عبر أجواء الحرب والإقتتال بين المجموعتين بالجو الهادئ والأيام السعيدة التي كان يحياها بين أفراد عائلته وأصدقائه أيام شبابه "

فما يحاول الفيلم تبليغه أن الحرب شيء فضيع، و يكفي أن تكون إرادة خيرة من كلا الطرفين ليعود السلام.

فإذ كانت الحرب في " هيروشيما جي " أرتبطت بذكرى الحب فإن الحرب في " زيتون العدالة " أرتبطت بالأيام السعيدة في هذه الأرض، و " أمجاد المعمرين " الذين صورهم " رونوار " في " البلد " .. والتي ولت في غير رجعة.

(II . 3 . 3) – صورة المبشر:

لقد كان للكنيسة كمؤسسة دينية دورا كبيرا في تسهيل عملية الإستعمار الفرنسي في الجزائر، و ذلك من خلال مبشيرها ودعاتها الذين أنتشروا في مناطق شتى من البلاد (أرياف، مدن، صحاري) . إذ كانت دعوتهم الظاهرية هي نشر مبادئ المسيح و تعاليم الأنجيل و باطنيا نشر الفكر الإستعماري، بأساليب دينية مقنعة.

اذن فالمبشر من خلال دوره التاريخي يشبه دور العسكري والمعمر، و لهذا السبب فلقد عمدت السينما الاستعمارية الى تصوير هذه الشخصية وتعظيمها، لما لها من اهمية في التاريخ الاستعماري.

فالسياسة التبشيرية كانت نتيجة للعبة استعمارية محكمة التخطيط والتي غذتها النظرة الخاطئة والعنصرية التي كانت تطبع افكار المثقفين والسياسيين الفرنسيين في تلك الفترة والتي ترى في سكان الجزائر وشمال افريقيا اناسا همجيين و بدائيين وان الاسلام دين يتميز بالعقم والتخلف. فهذا " رينان " (1823 – 1892) في محاضرته حول الاسلامية والعلم " التي القاها في السربون في 22 ماي 1883، يقول:[42]

" كل شخص عالم قليل بشؤون زماننا، يرى بوضوح الانحطاط الحالي للبلدان الاسلامية، وتهاوي الدول المحكومة بالاسلام ... والفراغ الفكري للاعراق التي تنهل ثقافتها وتربيتها من هذا الدين ... "

مثل هذه الرؤية القائمة على فكرة " العقم الفكري " عند الشعوب الإسلامية هي التي كانت سائدة في الاوساط الدينية والعلمانية. ولهذا فمن اجل تبرير التوجهات الإستعمارية فهم حكموا مسبقا بانحطاط و تخلف الشعوب المستعمرة، من أجل إدخالها تحت السيطرة الاستعمارية الاروبية لمرحلة أولى ثم تجريدها من شخصيتها و ثقافتها المصبوغة " بالهمجية والبربرية ".

فهذا الكاردينال " لافيجري " الذي كان مبشرا في الجزائر، يرى أن مهمة فرنسا عبر المتوسط، يجب أن تعني قبل كل شي إرادة إيجاد " خلائف الأعراق الأفريقية القديمة المدفونة منذ أزمانا بعيدة في ظلمات البربرية والموت" فالمهمة الإستعمارية حسب رأيه تهدف إلى العمل على تمثل الشعب المسلم " برجوعه الخياري للحضارة وإلى الإيمان القديم" .

و من هنا كان تصور " لافيجري " للجزائر ثم بقية إفريقيا ليخلين و ممزوجين، بصورة تدريجية بالنصرانية، بفعل عمل أنجيلي بطيئ، و بفعل تربية أولاد المسلمين حتى يتوصلوا إلى أن يطلبوا " هم أنفسهم يوما المعمودية" (43)

هذه النظرة التبشيرية الإستعمارية كانت أسلوبا فعالا للسيطرة على الجزائر من خلال نشر عدد كبير من المبشرين في المناطق الريفية و الصحراوية للدعوة الى التعاليم النصرانية بدلا من الإسلامية . و بالتالي التهيئة الروحية و الفكرية لتقبل الإستعمار كفكرة وواقع.

لذا فقد قامت السينما الإستعمارية بعكس هذه العملية و تعظيمها، من خلال تصوير مسيرة و دور هؤلاء المبشرين، أهمهم شخصية القس شارل دي فوكو (1818 ـ 1916) الذي خصص له فيلمان: الأول بعنوان، نداء الصمت U SILENCE سنة 1936 والثاني، " الطريق المجهول" R. INCONNUE سنة 1948، المخرجان من طرف " ليون بواريبي" L. POIRRIER .

فيلم " نداء الصمت" أحيطت به دعاية كبيرة، لكونه تناول مسيرة " رجل عظيم" فشعاره : " هذا الفيلم تم إخراجه بمشاركة وطنية و بإرادة 100.000 فرنسي تخليدا لذكرى وحياة " شارل دي فوكو" . ففيه محاولة لتتبع مسيرة و جولة الرجل في المغرب والصحراء الجزائرية، إذ تبدو وهذه الحياة حادثة فيها دعوة إلى تعاليم المسيح، بعيدا عن مغريات الحياة، فمن خلال عنوان الفيلم، تظهر مسيرة دي فوكو مسيرة التخلي و الصمت، جولة إنسان تخلى عن كل شي، عن ميوله، عن مغريات العالم وعن سوانح الشروة، لكي يكرس كليا لخدمة البسطاء في أرض بعيدة، حيث كان بطبيعة نفسه قادرا تماما على السير في خطى المسيح ."

إذن الفيلم من منظور صاحبه " بواريبي" يظهر مسيرة هذا الرجل على أنها تسعى إلى أهداف سامية تتمثل في تحضير و تربية الأهالي على ضوء تعاليم المسيح، إذ يقول " بواريبي" : (44)

> " الحركة لا تكمن في شخص دي فوكو وإنما من حوله . فما يجب التطرق إليه ليس مسيرة نفس ولكن صراع هذه النفس، مع الزمن، الثابت مع المضطرب . . السلام مع الحرب"

هذه المقولة توضح أن " بواريبي" حاول من وراء تصوير مسيرة دي فوكو طرح بعض الإهتمامات الفلسفية، التي تعكس الصراعات النفسية و التناقضات التي يعيشها

المجتمع الإستعماري ، والأزمات التي يتخبط فيها . وما هذه الإهتمامات في الفيلم ما هـي إلا تمييعا وستارا لتغطية المهام الأساسية التي كان شارل دي فوكو يعمل من أجلها ، وهي التمهيد واعداد الأرضية لاختراق وغزو الصحراء .

بعد " نداء الصمت " يأتي فيلم " الطريق المجهول " سنة 1948 ، و يتطرق بدوره ، لحياة دي فوكو ، ومسيرته الصحراوية ، غير أنه لم يلق رواجا كبيرا بين الجمهور . فلقد عرفت سنوات الأربعينات شبح الحرب المدمرة ، وأزمات إجتماعية واقتصادية حادة ، انعكست آثارها على الوضع الإستعماري في الجزائر . من هنا فإن ما يقدمه هذا الفيلم عن مسيرة الرجل المسيحي وتعاليمه ، لم يعد يقنع أو يثير شهية أفراد الجمهور الذين يعيشون واقع جديد وصعب وبالتالي لم تعد حلوله مجسدة في ما يطرحه هذا الفيلم من محتوى ديني ونصراني .

لقد كان طريق شارل دي فوكو " من خلال هذا العمل الفني " مجهولا بمعنى أنه كرس جلّ حياته لخدمة المحبة والإخاء ، ونشر التعاليم المسيحية بعيدا عن أي رغبة في بلوغ هدف محدد ، إذ يقول ميواريبي : (45)

" إذ أعطيت هذا العنوان للفيلم ... لكونـي عايشت هذا الشعور العميق بنفسي ... هذا الإحساس الذي يقود من خلال منعطف غريب وبالرغم من كل العوائق إلى هدف مجهول " .

هذا الهدف الغريب كان يحس به كل أفراد التشكيلة المستعمرة من أمثال " بواريبي " و " دي فوكو " . فواقعهم اليومي مبني على الخوف ، ومستقبلهم ، يطبعه المجهول . كما أن إعطاء صبغة المجهول لمسيرة دي فوكو التبشيرية ، ما هو في الحقيقة إلا تغطية إيديولوجية ، إنطلاقا من النظر إلى هذه الرحلة على أنها سلمية تهدف إلى نشر مبادئ الأخوة والتسامح ، وبالتالي تجريدها من صبغتها الزمنية ، لكن بالرغم من ذلك فدي فوكو ما هو إلا وجها من العملة الإستعمارية فمسيرته خدمت الاستعمار كثيرا من خلال ملاحظاته ، كتاباته ، مراسلاته .

فالسنوات التي قضاها هذا الراهب في الصحراء ، وأعماله العلمية و الإجتماعية وتدخلاته لدى المسؤولين العسكريين في المناطق الصحراوية ، وكل ما يمس عمله الزمني لا تبدو كلها إلا وكأنها إمتدادا لهدفه الأساسي ذي الطابع الروحي . فمن خلال كتاباته العديدة ومراسلاته ، لدينا إطلاع ، واسع حول الفكرة التي كونها لنفسه عن مهمته عبر المتوسط ، إن هذه المهمة تتجاوب مع إستلهام مزدوج ، الأول من مصادر إنجيلية والآخر جوهره فرنسي (46)

من هنا يتبين أن شارل دي فوكو كانت مهمته ذو وجهين : ديني و زمني ، أي مهمة مكملة . فمن خلال أعماله وسلوكه يتبين أنه كان منشغلا بفكرة خدمة وطنه حيث كان في تعامله مع السكان المحليين يمثل القيم والأفكار التي ينتمي إليها

سياسيا. وفي بعض الأحيان كان يتصرف كما لو كان ضابطا أو مسؤولا حريصا على خدمة مصالح معينة.

لقد عملت السينما الإستعمارية من خلال تصوير المسيرة التاريخية للأب دي فوكو على التركيز على الجوانب الدينية فقط، لتبرير الدور "التحضيري" الذي كانت فرنسا تدّعيه مع إهمال الجوانب الزمنية خاصة السياسية والإيديولوجية منها، وبذلك تضاف حلقة جديدة إلى مسلسل التشويه والتزييف الذي أعتمدته الأدبيات الإستعمارية وعلى رأسها السينما.

فإلى جانب "نداء الصمت" و"الطريق المجهول" ،أنتجت السينما الإستعمارية عددا آخر من الأفلام المخصصة لشخصية المبشر، وتعظيم الديانة المسيحية ومحاولة إيجاد لها موقع وشرعية في الأرض الجزائرية ،منها فيلم "غولغوطا GOLGOTHA" الذي أخرج سنة 1934 من طرف "جوليان دي ڤيقيي" ، ولقد لقي إستنكارا كبيرا في الأوساط الدينية والسياسية الإستعمارية لرداءة محتواه ، وضعف القيام بالأدوار، ولقد تمّ إخراجه بمناطق ريفية بنواحي الجزائر ، وفيه تبدو الطبيعة ، مجالا خصبا لإستلهام الروح الانجيلية ويدور محتواه حول تصوير مرحلة من حياة المسيح .

الحقيقة أن هذا الفيلم ما هو إلا دعوة لاحياء وتجسيد افكار ونظريات مفكري الإستعمار أمثال الكاردينال "لافيجري" والكاتب "لويس برتراند" الذين يرون أن الجزائر ما هي الا أرض لاتينية - مسيحية مثل هذه الافكار كانت تسعى إلى تكريس الإستعمار واقعيا ، وبالتالي البحث له عن تبريرات وشرعية تاريخية من خلال إختلاق أفكارا واوهاما غذت الضمير الإستعماري زمنا طويلا.

(II . 4) - صورة المستعمرة : (كرمز للوجود الإستعماري)

تشكل المستعمرة في المنطق الإستعماري الإستيطاني ، قاعدة تواجده ماديا ومعنويا ، فالجانب المادي يتمثل في إعتبارها مجالا واسعا للتراكم الراسمالي وادخال تنظيمات اجتماعية واقتصادية غريبة عن تلك التي كانت سائدة في الريف الجزائري ، أما معنويا فهي تمثل رمزا للفضاء الكولونيالي ، بكل ما يحمله من قيم ومعتقدات مبنية على الجوانب المادية والانفرادية التي تحكم اساس العلاقة بين المستعمر والمستعمر، بكلمة اخرى المستعمرة هي عالم قائم بذاته .

فتكون المستعمرة تاريخيا يتوازى مع التطور العام للسياسة الاستيطانية في الريف الجزائري ، ويعود بدرجة كبيرة الى تلك الاساليب المختلفة التي انتهجها الاستعمار، العسكرية ، التشريعية ، السياسية والايديولوجية

فكل هذه الأساليب شكلت مسار التطور الإستعماري ،الذي أفرز عالم جديد في قلب الريف الجزائري ، وهو " عالم المستعمرة". فالمستعمرة أصبحت نموذجا لتطبيق التجارب الإستعمارية في المجالات الاقتصادية والاجتماعية والايديولوجية . هذا ما ورد على لسان " آنفانتان" أحد دعاة السان سمونية (*) الذي يرى (47) :

" التعمير سوف يفتح المجال لتطبيق التجارب الإجتماعية التي تحتاجها فرنسا إذ ثبت أنها ناجحة، أن أفريقيا الشمالية بهذا الإعتبار هي أرض للتجارب، من أجل تصور جديد للإنتاج ، وللمجتمع، وللدولة"

وإذ كانت المستعمرة والأرض الجزائرية نموذجا للتجارب الاستعمارية المختلفة فما هي الصورة التي قدمتها السينما الإستعمارية لها ؟ وكيف واكبت هذه التجارب ؟

في الواقع أن صورة المستعمرة في السينما الإستعمارية، يمكن إستخلاصها من مجموع الأفلام التي تناولت العالم الكولونيالي ،في شموليته وميكانزماته التي تشكل بنية التشكيلة الإستعمارية في الريف الجزائري . ففيلم " عطش الرجال" - سبقت الإشارة اليه - يصور البدايات الأولى لنشأة المستعمرة ، من الرجال الاربعة الذين يتعاونون، بمعية الرقيب على غرس " الكرمة" فهذه العملية ما هي في الأساس إلا شهادة ميلاد هذا الفضاء الغريب في الريف الجزائري . فهؤلاء القادمين الأوائل يصورهم الفيلم متعاونين ومتضامنين لوضع اللبنة الأولى للمستعمرة . فهم بالرغم من المشاكل والأمراض يواصلون عملهم بحزم وعزيمة. هذه الصورة تعكس تاريخيا تلك المرحلة الأولى للإستيطان المملوءة بالمصاعب والعراقيل وضعف الإمكانيات المادية والبشرية .

هناك مؤشر في الفيلم له أهميته ودلالاته ، وهو التطرق إلى المرحلة التي أعقبت القبض على الأمير عبد القادر، ومعنى ذلك أنه العقبة الأساسية في وجه الإستيطان هي المقاومة التي كان يبديها الفلاحون، المتجسدة في ثورة الأمير، وبالقضاء على هذا المشكل تكون الأرض قد أمتلكت نهائيا ،الأمر الذي يشجع الأفراد على الإقامة والإستيطان، وممارسة النشاطات المختلفة.

هذا التصوير يعكس بداية مرحلة تشكل وتطور المستعمرة، ماديا ، بمعنى البحث عن العوامل التي تساعد على خلق البنى التحتية خاصة الإقتصادية والتشريعية منها. ولقد أستمر هذا الشكل يزداد وينمو بمقتضى التطورات التي عرفتها السياسة الإستيطانية في الريف الجزائري ، و بالموازاة كانت المستعمرة تبحث عن جوانبها المعنوية والإيديولوجية من خلال إحداث

التنظيمات الجديدة ونشوء قيم وأفكار ومعتقدات غريبة عن المجتمع الجزائري .

مع بداية العشرينات القرن 20، عرفت السياسة الإستيطانية، إستقرارا وتركزا وبذلك عرفت المستعمرة شكلها وإستقرارها النهائي في الجانبين المادي والمعنوي بمعنى خلق العالم الكولونيالي بكل ما يحتويه من أبعاد وفضاءات، والمستعمرة ما هي إلا نواة هذا العالم الغريب، فمن خلالها يرتسم ويتحدد مجالا جديدا : فالحقول المزروعة بالآلة، المقسمة إلى وحدات هندسية محددة .... وفي قلب الضيعة منزل المعمر، كلها شاهد على الحيازة الكلية وإرادة حمل عالمه معه، وفرضه بدون إعطاء أدنى إمتياز للنظام، التقليدي ... وهكذا وبالتدريج أستطاع المعمر خلق محيط يعكس صورته ويحس فيه بذاته، ويلغي المحيط القديم، و في هذا العالم : يبدو المستعمر - بفتح الميم - في مظهر الغريب (48) .

عملية تكامل التشكل هذه، تبرز من خلال فيلم " صيراطي المرعب" الذي يصور انطلاقا من شخصية "صيراتي" القيم الجديدة التي أكتسبتها التشكيلة الإستعمارية في المستعمرة، والقائمة على الجوانب المادية والإنفرادية، التي تعكس ذاتا وكيانا منفصلين أتماما عما يحيط بهما، الأمر الذي أنتج إيديولوجية قائمة على العنصرية والقوة .

فشخصية " صيراتي " تجسد نشوء عالم القيم الإصطناعية الرخيصة في المستعمرة، تدل على الكبرياء والإحتقار للأهالي، مع كل ما يرافقهما من عدم إرتياح النفس بسبب تأنيب الضمير (عقدة سيراتي)، المتذبذب بين الإنضباط والنظام من جهة، والميل للبذخ والمتعة والتهور من جهة أخرى . كل هذه الجوانب من الحياة الإجتماعية ظهرت، في أنواع من السلوك أدناها السلوك الخارجي المتهور، وأعلاها النظام القائم على أساس تماسك وتضامن مصالح الكتلة الإستعمارية .

اذن فالمستعمرة هي " الأرض الموعودة " التي يصبح فيها على تعبير " لامارتين " الساذج نبيا، ففيها الثروة والغنى، والحب، والحياة السعيدة والمستقبل المضمون فكل شيء هنا ممكن .

ضمن هذا المنطق أنتجت السينما الإستعمارية عددا من الافلام الأخرى، التي تصور القيم الجديدة، والأفكار والأهداف المرتبطة بها، من خلال عرض وضعيات مختلفة أكثر منها واقعية، من بينها فيلم " الاميرجون " P. JEAN الذي أخرج سنة 1927 من طرف " روني هارفيل R. HERVIL الذي يروي قصة أحد الأفراد الذي يضيع كل ثروته في القمار، ومن اجل إسترداد المال المفقود لم يتوانى لحظة في الذهاب الى المستعمرة ليعمل فيها، والنتيجة

هي الثروة والغنى وبموازاة ذلك يظفر بإمراته التي يحبها.

هذه الصورة الصريحة تحمل دلالة مفادها أن هذا الإنسان المعوج السلوك بمجرد إلتحاقه بالمستعمرة أصبح رجلا صالحا من خلال عمله وتفانيه في خدمتها وها هي في الأخير تكافؤه بالمال والحب. لقد كانت مكافأة هذا الشخص على شاكلة الرجال الأربعة في "عطش الرجال" فالمستعمرة محتاجة إلى مثل هؤلاء الأفراد المجتهدين والمتفانين.

الرسالة التي تريد تبليغها كل هذه الأفلام هي ان المستعمرة لا تعيش في جو السلام والجدية، ولا تحتاج إلي أي مساعدة من الخارج، فهي مستمرة بفضل جهد القائمين فيها. وحتى الأهالي "المغلوبين على أمرهم" فهم متعاونين، وما يطلبونه هو التعايش الهادئ جنب المعمرين. وكل محاولة للتمرد على نظام المستعمرة يقمع بقوة كما هو الحال في "صراطي المرعب". إذن فالمستعمرة قائمة على العنف وقانونها هو قانون القوة والخوف اللذين أبرزهما التباعد والتناقض بين الكتلتين : المستعمرة والمستعمرة.

إذ كانت المستعمرة بما تمنحه من فرص وإمتيازات تكافؤ المجتهدين والمتفانين في خدمتها، فهي بالمقابل تعاقب كل إنسان يخرج عن قانونها ونظامها ويخترق قيمها ونسقها الذي أعد سلفا، مثال ذلك فيلم "الرمال المتلعة" S.MOUVANTES المخرج سنة 1929 من طرف "جورج ميلس" G. MILLES. يتعلق الأمر في هذا الفيلم بـ :

"أحد المعمرين الذي صنع ثروته في القمار وبالتالي يجبر إبنته على ممارسة الجنس مع رجل لاتحبه، مقابل أموا لا تفرض عليها، وبهذا المال يستطيع هذا المعمر تسديد ديونه والهروب مع إمراة سيئة السمعة. لكن القدر كان له بالمرصاد، فلقد أبتلعته الرمال جزاء لسوء أخلاقه إتجاه نفسه وإتجاه المستعمرة. أما ابنته فيكون حظها الزواج من شاب باريسي" (49).

في هذه القصة يعتمد السينمائي الإستعماري بناءا ودراميا يتألف من عناصر ومواقف لتبرير وضعيات مصطنعة، ومعدة مسبقا لتبليغ رسالة محتواها، أن المستعمرة تعد مجالا واسعا للعمل وجمع الثروة، وكل من يأتي إليها محكوما عليه بالنجاح. فهذا المعمر بدلا من جمعه للثروة فهو يبذرها، إنه لا يستحق أدنى تقدير أو إحترام أو حتى العيش في المستعمرة.

هنـا تستخـدم " الاخلاق" لتبريـر وضعيات معينـة، من أجل تمريـر الرسالـة الضمنيـة . فهـذا الشخص بإعطـاء ابنتـه لآخـر يعـد خرقـا "لأعراف المستعمـرة"، لذلك فهـو محكـوم عليـه بالمـوت نتيجـة خيانتـه .ه الجانب الأخلاقي بالنسبـة للفتـاة يكتسـي طابعـا آخـر، فهـي بالرغـم من ممارستها لجنس محرم، إلا أن قانـون المستـعمـرة لا يحكـم عليها بالمـوت. فمن خـلال الصورة الصريحـة تبـدو مجـبـرة على ذلك، وفي ذلك تطبيقـا للشعار القائل ". الغاية تبـرر الوسيلة فمـا دام فعلهـا هـذا هدفـه المـال، فلا بأس، لأن نظام ومنطق المستعمـرة لا يقـبـل اللاهثيـن وراء جمـع الثـروة، والمـال سـواء في الواقـع أو المتخيـل .ه

مـوت هذا الشخص لم يكـن لحادثـة معينـة (مشادات، معركـة ..الخ) لكن أبتلعتـه الرمـال، وفي ذلك رمـزا لغضب " إلـه المستعمرة" .ه هنا يحاول السينمائـي الإستـعمـاري البحث عن تبريرات دينيـة وتاريخيـة للإستحواذ الشرعي على الأرض، فالمستعمـرة هي " أرض الميعـاد" والمعمريـن هم " شعب الله المختار" لذلك نهـم يدفعـون ثمن خطايـاهم بطريقـة قدريـة، ولا يتدخـل فيها أحد وما ينطبق على هذا الشخص ينطبق على إبنتـه التي كان قدرهـا الزواج السعيـد من أحـد الفتيـان .ه فنظام المستعمـرة " بقدريتـه"، هذه يكون قد " أنقـذ" اخلاقيات المستعمـرة وكافـأ الخـونـة .ه

نفس عناصـر هذا البنـاء الدرامي تستخـدم في الكثيـر من الأعمـال السينمائيـة الأخـرى، أي ربـط تطـور عقـدة الفيلـم ومسـاره من خـلال الجوانب الجنسيـة والإجتماعيـة التي تفسـر تصرفـات البطـل ومصيره، مثال ذلك فيلـم " العاصفـة LE SIMOUN الذي أخـرج سنة 1933 من قبل " فيرمان جيميـي F.GEMIER. هنـا يظهـر موشـرا جديدا قلمـا تطرقـت إليـه الأفلام الأخـرى وهو " السمسرة في السلاح" هـذا المؤشـر لدلالتـه ومغـزاه .ه فالقصـة تـدور حول :

" أحد الافراد ترك من طرف زوجتـه ، فقدم الى المستعمرة من أجل سمسرة وبيع السلاح ، والإقامة مع إمرأة مختلطة النسب (عربي/اسباني) . بالرغم من ذلك فهو لا يكف عن التفكير في إبنته من زوجته الأولى، حيث راسلها ودعاها للإقامة معه، غير أنه في إحدى الأمسيات وفي خضم عاصفة هوجاء يحاول إسترجاع صورة زوجته من خلال ملامح إبنته وإمتلاكها لنفسه، إلا أنها تستطيع الهرب مع إبن أحد أصدقائه من الأهالي .ه .ه .ه وبهدوء العاصفة يكون هذا الشخص قد أنتهى قدره .ه .ه .ه (50)

هذا المحتوى يعرض صورة جديدة لا تعتمد كثيرا على تعظيم المستعمرة بقدر ما توحي إلى التغيرات التي حدثت على بناءها السوسيو تاريخي من

خلال إبراز التناقضات في تركيبتها البشرية والإيديولوجية التي تعكس واقعا إستعماريا جديدا يلمح إلى بوادر التلاشي والإنفجار في الكتلة المستعمرة.

من خلال تحليل هذه العناصر يمكن إستنتاج الصورة التالية :
صورة المعمر هنا تبدو في عين المخرج سلبية على كل المستويات. هذه السلبية تبدأ بمجرد أن تركته زوجته الأولى، وبالتالي فهو مصدوما اجتماعيا ومن خلال اقامته في المستعمرة، بدلا من أن تيمارس نشاطا يفيد ويساهم في تطوير وتعمير هذه الأخيرة، يتيتع طريقا خطرا على وجود المستعمرة بكاملها، يتجلى في بيعه السلاح للأهالي، الذين قد يستخدمونه لأحداث الثورة والتمردات التي يرمز لها بهيجان العاصفة والتي تهدف إلى إسترداد الممتلكات والاراضي المسلوبة بالقوة. هذا الإسترداد يوحي به الفيلم بهروب إبنة المعمر مع شاب من الأهالي.

هيجان العاصفة وهدوئها موشرا يحذر الكتلة المستعمرة من المخاطر التي يحدق بالمستعمرة من جراء تواجد أمثال هذا الشخص الذي لا يعطي ادنى اهتمام لحاضرها ومستقبلها. فهو إنسان سلبي، ينقصه الوعي الإجتماعي والسياسي لذا فهو محكوما عليه بالموت. فكرة الموت هنا لها جانبان:
- جانب الإستمرارية للمستعمرة من خلال القضاء على مثل هذا السلبي
- جانب الانفجار والتلاشي الذي بدأ يهدد الكتلة المستعمرة. فالمستعمرة من وراء التناقضات التي يقدمها الفيلم تحمل بذور فنائها.

هذه الصورة التي بدأت السينما الإستعمارية تقدمها مع الثلاثينات تعبر عن بداية التصدع السياسي، الإقتصادي والتاريخي الذي بدأت تعرفه، المستعمرة ككيان قائم على نظام مفصول نهائيا عن الواقع الحقيقي الذي يعيشه الريف الجزائري. مثل هذه الصورة تلتمس أيضا في فيلم "حانة الجنوب B. DU SUD" المخرج سنة 1938 من طرف "هنري فيسكو H. FESCOUT" والذي يتناول موضوعا لا يختلف كثيرا عن موضوع الفيلم السابق، من حيث العقدة والمسار الدرامي للأحداث والوقائع إذ يتعلق الأمر:

"بأحد البارونات (أرنولد) الذي يستقر في المستعمرة (الجنوب) ومن أجل الحصول على الثروة يمتهن حرفة بيع السلاح للأهالي، غير أن زوجته تكتشف أمره وتشي به لأحد الضباط، وبالتالي لم يجد هذا البارون طريقة للخلاص إلا الإنتحار." (51)

لو تمت مقارنة بين الفيلمين (العاصفة) و (حانة الجنوب)، يمكن ملاحظة نوعا من التشابه في العقدة التي تدور حولها الأحداث وتصرفات الأبطال في كلا الفيلمين. لكن هناك نوعا من الإختلاف في الدلالة، إذ تمكن إستخلاص ما يلي :

مصيره	النشاط الذي يقوم به	هدف وجوده في المستعمرة	شخصية البطل	الفيلم
الموت بطريقة قدرية	بيع السلاح للأهالي	جمع الثروة وخدمة المستعمرة	شخصية عادية	العاصفة
الموت بطريقة ذاتية (الانتحار)	بيع السلاح للأهالي	جمع الثروة و خدمة المستعمرة	شخصية عالية المكانة (بارون)	حنة الجنوب

من خلال هذا الجدول تحاول الصورة الصريحة أن تبرز أن المستعمرة أعطت لكلا هذين الشخصين حظ الحياة و العمل المربح ، لكن بمجرد قيامهما بأعمال تهدف الى زعزعة كيان و إستقرار هذه الأخيرة . فان الموت كان جزاؤهما .

لكن لهذا الطرح وجها ضمنيا آخر . فالقاسم المشترك في هذين الفيلمين هو: بيع السلاح من طرف أوروبيين ، و إمتلاكه من قبل الأهالي ، معنى ذلك أن نظام المستعمرة بدأ يتزعزع بنمو وعي التشكيلة المستعمرة و بداية ظهور بوادر الثورة على هذا النظام . فتاريخ الريف الجزائري منذ دخول الإستعمار هو تاريخ الإنتفاضات و الثورات التي تعبر عن الرفض الكامل للإستعمار . هذه الحقيقة فرضت وجودها بقوة على واقع التاريخ الإستيطاني ، و لهذا فهي تنعكس و تتسلل بطريقة غير مباشرة أو لا شعورية إلى المحتوى الفيلمي الإستعماري . و ما الفيلمان إلا تعبيرا عن ذلك .

وإذ كان بيع السلاح و إمكانية إستخدامه من طرف الأهالي يعبر عن بوادر ثورتهم . فإنه قد يعبر كذلك عن مظاهر الرفض لواقع قائم على أساس اللامساواة و الإستغلال ، و التي بدأت تبديها بعض الأوساط داخل التشكيلة الإستعمارية من خلال جميع المراتب و الأصول الإجتماعية ، فهي تبدو من خلال شخصية البطل في فيلم " زوبعة وملية " التي تنتمي إلى وسط إجتماعي بسيط ، لكنها تنمو و تتطور متجسدة في شخصية " أرنولد " في " حانة الجنوب " التي تنتمي إلى وسط أرستقراطي .

إن مصير البطلين في كلا الفيلمين هو الموت . لكن الطريقة تختلف فاذ كان موت البطل قدري في فيلم " زوبعة الد رملية " يعني تلاشي المستعمرة كما يعني أيضا إستمرارها . فان موت البطل في فيلم " حانة الجنوب " تتحكم فيه عوامل ذاتية . و هذا يعني أن المستعمرة بدأت تحكم على نفسها بنفسها بالفناء و الإنقراض .

هذه الصورة تتوازى تاريخيا مع ما عرفه الإستعمار في الريف الجزائري من أزمات زراعية ، و بداية نمو الوعي السياسي الوطني عند الكتلة المستعمرة - احداث ماي 1945 دليلا على ذلك - كل هذه العوامل ساهمت في تصدع بنية الكتلة

المستعمرة على كافة المستويات الاجتماعية السياسية والإيديولوجية، ولقد ازداد هذا التصدع نمواً مع إندلاع ثورة التحرير التي احدثت هزة عنيفة في كيان الاستعمار ونظام المستعمرة.

لقد حاول الإستعمار إنقاذ هذا النظام، من خلال تلك المحاولات الإصلاحية مثل مشروع قسنطينة - إقتصاديا وإجتماعيا - والدعوة إلى سلم الشجعان - سياسيا... الخ، هذه المحاولات انعكست في التصوير السينمائي من خلال فيلم "زيتون العدالة" - السابق ذكره - الذي يعد أنشودة إستعمارية جديدة دعوتها الإندماج والمساواة بين الجزائريين والفرنسيين، إنه نداء الى الرجوع إلى زمن ما قبل الحرب، إلى الايام التي كانت فيها المستعمرة تعيش الإستقرار والهدوء. إن الحرب والاقتتال يظهران من خلاله كأشياء سيئة وفظيعة، لأنها بكل بساطة طمست "اسطورة" المستعمر، وكشفت عن التناقضات والإستغلال التي كان يعيشها الجزائريون في إطار نظام المستعمرة المبني على العنصرية وإلغاء الآخر.

فهذا الفيلم يمكن أن يكون له مدلولا تقدميا لو أنتج مثلا في الثلاثينيات أو الأربعينات حيث كانت بعض المطالب الوطنية تدعو إلى سياسة الإندماج (فرحات عباس، جمعية العلماء... إلخ) أما أن ينتج قبل 6 اشهر من إنتهاء الحرب التي خلفت اكثر من مليون ونصف المليون شهيد فهذا يعتبر شيئا متاخرا جدا عن سياقه التاريخي.

الجزائريون لم يلمسوا في هذا الفيلم إلا الطابع الأبوي المبني على القوة والعنصرية والإستغلال كما اعتبره الكثير من الفرنسيين عملا إنهزاميا، يعبر تاريخيا عن تلاشي، ونهاية نظام الإستعمار والمستعمرة إلى الأبد.

(III، 5) - صورة المستعمر: (كبطل سلبي)

يقصد بصورة المستعمر هنا القوى الأكثر إرتباطا بالريف من حيث خصائصها التاريخية والسوسيو - إقتصادية. فمن خلال الدراسة الإجرائية للريف الجزائري في الفترة الإستعمارية، تبين أن قواه الأساسية تتجسد في الفلاحين الذين كانوا الأكثر تعرضا وإستهدافا من قبل السياسة الإستعمارية، إبتداء من أعمال التجريد والطرد والتقتيل إلى تفجير التنظيم الإجتماعي - الاقتصادي لهذه الفئة، التي تأزمت أوضاعها، بتأزم الإقتصاد الإستعماري، إذ تحولت من مالكة للارض إلى أعمال الخماسة، والتكديح المستمر والنتيجة هي البؤس والفقر والهجرة إلى المدن. مقابل هذه الفئة توجد أقلية أخرى من الجزائريين الريفيين متمثلة في البرجوازية العقارية التي تحالفت وتعاونت مع الإستعمار، على حساب جماهير الفلاحين. والنتيجة هي انسلاخها عن أصولها الإجتماعية، ورفضها المطلق من طرف الإستعمار.

السؤال الأساسي في هذا المقام ، ما هي حقيقة الصورة التي قدمتها السينما الإستعمارية لهذه الشخصيات، وكيف واكبت هذه الصورة المتار الذي مرّ به في إطار النظام الإستعماري ؟

المتتبع لمسار تطور التصوير السينماتوغرافي الإستعماري يستنتج أن شخصية الجزائري عامة والريفي على الخصوص لا تبدو واضحة تماما، لكون هذا التصوير لم يخصص مجالا أو فضاء ا فنيا ضمن الصورة الكمية، كافيا لإبراز وعكس هذه الشخصية، كما هو الحال بالنسبة لشخصية المستعمر (عكسري - معمر - مبشر) أو المستعمرة، بمعنى لا توجد أفلاما مكرسة لعرض هذه الشخصية .

هذه الصورة لا يمكن إذن المسك بها إلا من خلال مجمل الفيلموغرافيا الإستعمارية، أي أن كل فيلم يمكن أن يتناول هذه الشخصية بصفة جزئية لهذا فإعطاء نظرة واضحة عن هذه الصورة، فيه صعوبة منهجية، لا يمكن حلها إلا من خلال إستنتاج عدد من الخصائص الجزئية والملامح القليلة ثم إعادة تجميعها وتركيبها بطريقة تسمح بوضع صورة كمية، فيها بعض الإكتمال عن هذه الشخصية.

من خلال البحث في محتوى الكثير من الأفلام الإستعمارية، أمكن إستخلاص ثلاثة انواع من شخصيات المستعمَر، وهي : شخصية المرأة ، القايد ، الأهلي الريفي (بيد وغامضا) .

(III . 5 ، 1) - صورة المرأة الأهلية :

الظاهرة الملفتة للإنتباه و التي طبعت السينما الإستعمارية لفترة طويلة هي ما يعرف بالمثلث العاطفي ، الذي تشكل المرأة إحدى زواياه الرئيسية إذ أشتهرت في الثلاثينات خاصة مقولة : " البلد يجمع و المرأة تفرق" أي أن كل العقبات و المشاكل التي تعترض البطل في الأفلام الإستعمارية سببها إمرأة.

النظرة السينمائية للمرأة في الحقيقة لا يمكن فصلها عن مجمل الأيديولوجية الإستعمارية خاصة فيما يتعلق بالجوانب الإستشراقية فهذا الشرق الغامض المليئ بالألغاز والحكايات الغريبة، تشكل المرأة فيه احد المواضيع التي حاولت النظرة الإستشراقية فك غموضها وتعرية سرها.

فالشرق في نظر " زافال" هو " موطن الأحلام" و الإلهام" ، التي تحجب.. مخزونا عميقا و ثرا من الجنسية، و الأنوثة و المرأة الشرقية هي مناسبة و فرصة لتأملات " فلوبير" فهو مسحور بالتقائها الذاتي بلا مبالاتها العاطفية..... وفي كونها عرضة لأنوثة باهرة (52).

المرأة الجزائرية كانت كذلك محط إهتمام " دي لاكروا " من خلال لوحته المعروفة بإسم " نساء الجزائر" لهذا فالسينما باعتبارها نتاجا فكريا وايديولوجيا لا ينفصل عن بقية الفنون والمعارف الاستعمارية الاخرى ، اذ لها رؤية إستشراقية ـ ديكورية ترتكز على نسج حكايات خيالية لا صلة لها بالواقع الحقيقي الذي تعيشه المرأة الريفية .

فسينما العشرينات والثلاثينات ، كانت شعاراتها الإشهارية في هذه الفترة " خلق الدراما المؤثرة" ، صفحات الحب ، من خلال صوفية الإسلام ، وشاعرية الشرق" هذا التوجه يلمس في غالبية الأفلام الإستعمارية التي تناولت بعض مظاهر شخصية المرأة الأهلية ، منها : " في ظلال الحريم" L. DU HAREM الذي أخرج سنة 1928 من طرف " ليون ماطو" L. MATAU .

أول ما يلاحظ في عنوان الفيلم كلمة " حريم" المستوحاة من عالم الشرق وخباياه من عالم ألف ليلة وليلة ، وهي تشير إلى ذلك المكان المستور ، الذي تعيش فيه النساء والفتيات الجميلات ، بعيدا عن أعين الرجال ، والغرباء . قبل التطرق الى مدلول هذا الإختيار وإيحاآته المختلفة ، لا بد من الإشارة إلى محتواه . فالبطل في " ظلال الحريم" .

" مهندس فرنسي أستطاع أن يغالط يقظة أحد الإقطاعيين المحليين ، وذلك بإستمالة أكثر فتيات الحريم قربا إلى حب وقلب هذا الإقطاعي والأكثر جمالا في مجموعة فتيات الحريم . إلا أن هذا الاخير ، يتدارك الامر ، فيقوم باحتجاز ابن المهندس ولن يرده إلا بشرط قضاء ليلة مع زوجة هذا الأخير وبحضورها ، أستمالت الإقطاعي بدموعها لذلك قرر إعادتها مع إبنها ، إلى الزوج دون أن يمسها بسوء ." (53)

خيال السينمائي في هذا الفيلم اصطنع قصة إنطلاقا من عناصر مستلهمة من عالم الشرق ، وبعيدة كل البعد عن الواقع السوسيو ـ إقتصادي الذي يعيشه الجزائري . وهذا من اجل تلبية رغبة إختراق كل ما هو مقدس عند الجزائري فالحريم قصد يعني مكان تواجد أجمل النساء ، كما يعني أيضا الستار أو الحجاب الذي يخفي المرأة ، وبالتالي رمزا لأصالتها وشخصيتها التاريخية ، من هنا فالمنطق الإستعماري يرى في ذلك عقبة محتوية لاستحواذ المجتمع الجزائري خاصة الريفي منه المتمسك بالعادات والتقاليد لذا يجب اختراق هذا الستار وتمزيقه بمختلف الطرق حتى وان كانت جنسية وعاطفية كما هو الحال في " ظلال الحريم" .

في هذا الصدد كتب فرانتز فانون قائلا : (54)

" باستطاعة الإدارة الكولونيالية بلورة مذهبا سياسيا

محـددا "إنا أردنا ضرب المجتمع الجزائري في لبه ،في خلاياه المقاومـة يجب علينا أولا كسب النساء : يجب أن نذهب للبحث عنهـن من وراء منازلهن حيث يخفيهن الرجال" .

هذه العقليـولـة تجـد تجسيدا لها في الفيلم . فالمستعمر له الحـق في الانتفاع و اقتسام مع الجزائري كل ما يملك، حتى حريمـه وزوجته . من خلال هذه الصورة يحاول السينمائي الاستعماري خلق نوعا من التوازن الجنسي و العاطفي بيـن المستعمر و المستعمر انطلاقا من استمالة المهندس الفرنسي لاحدى فتيات الحريم، مقابل تقديم زوجتـه للاقطاعي غير ان هـذا التوازن واقعيا منعدما، وغير ممكن، كل هذا من اجل اخفـا و تغطية الاختلال الفعلي الموجود في النواحي الاجتماعية و الاقتصادية الذي يطبع العالـم الاستعمـاري .

طيبـة نفس المستعمر هنا "القايـد) واعادتـه للزوجة، دليل على رفض الاهالي للمستعمر فحين ان هذا الاخير عندما يستاثر بالمراة المستعمرة، فهو يفعل ذلك لكونها في نظره الا سلعـة او موضوع كبقية المواضيع. فهو يجد لذة في تعريـة و كشف هذا "الشيء" المجهول (المـراة) ،كل ذلك بـدافع احساسه با لتفـوق و السيطرة فهو يجـرا على تحطيـم كل ما يرمـز "للآخر" حتى و لو كان الشرف. هذا المبدا المقدس عند الاهالي خاصـة ما يتعلق منـه با لمـراة.

ان المستعمر عندما يرى انه استلب ارض هذا الريفي و ملك امراته يتولد عنده الشعور بالقضـا النهائي على هذا الانسان، فالحل "الثاني" في نظر المستعمـر هو تجريد الاهالي من كل ما يمكن، و مستقبلا فان امتلاك الامكانيات المادية عند هولا يعني نهايـة ظاهـرة الاستيطا ن والاستعـمـاره

اذن المراة في هذا الفيلـم و في كثير من الاعمال الاخرى تعد مركـز الصراع القائم بين المستعمر و المستعمر والذي يبرز في قالب عاطفي وجنسي، و ما ذاك الا تلفيقـا و تزويـرا للواقع الفعلي الذي يعيشه المجتمع الريفي و محاولة تجاوزه مثل هذا التجاوز و التلفيق يتجلى في فيلم "السمفونية المؤثرة" PATHETIQUE للمخرج سنة 1928 من طرف "هنري اتيغون" "E. ETIEVANT" و هو يحكي قصـة :

"شاب فرنسي مستدعى للخدمة العسكرية، واثنا ها يتعـرف بابنة احد القيا د . اذ كان حبه لها شديدا الى درجـة انهما قررا الزواج بالرغم من رفض الاقطاعي . و مما زاد في تعثر هذا الزواج تعنت و رفض عم الفتاة، لكونه يرفض التشبه بالمستعمر. الامر الذي دفع بالشاب و الغيض يملا قلبه الى العودة الى

فرنسا وَالمزواج هناك. وفي أحد الأيام تلقى هذا الشاب رسالة من عند ابنة القايد، تترجاه أن يأتي لإنقادها، وبالتالي الذهاب معه، غير أن الفتاة في فرنسا تكتشف أن الشاب متزوج فاحزنها ذلك مما أدى الى موتها بالسكتة القلبية، في الوقت الذي كان فيه المذياع يرسل أنغام السمفونية المؤثرة... (55)

في هذا الفيلم تشكل المراة كذلك موضوعا لتوظيف العواطف والأحاسيس من أجل تغطية واقع ما. فكأن رسالة الفيلم تقول أن هذا الفرنسي الذي أحب هذه الفتاة يعني محاولة تقاربه من هؤلاء الأهالي والتعايش معهم، لكن لكونهم "منغلقين" و"متخلفين". فهم يرفضون مثل هذا العمل، وبالتالي تبرير فكرة الموت والهلاك لهم حتى وإن كانوا في شخصية مثل هذه الفتاة الجميلة، والإستمرار والتواصل للأوروبي. إن امتلاك ابنة القايد في "السمفونية المؤثرة" مقابل فتاة الحريم في "ظلال الحريم" قتل رمزي لكل الأهالي.

فكرة الموت تتكرر في كثير من الأفلام التي تشكل فيها المرأة محور القصة، مثل فيلم "الغرب" L OCCIDENT الذي أخرج سنة 1928 من طرف "هنري فيسكو" F-H وهو يروي قصة أحد الضباط الفرنسيين الذي لا يتوانى لحظة في تهديم القرية التي تعيش فيها عشيقته (ذات شهادة جامعية) ومحاولتها قتله بمعية مجموعة من الأهالي" إن أهم ما في الفيلم من مؤشرات والتي تكتسي دلالة خاصة هي :

- حب الضابط الفرنسي لهذه الفتاة الأهلية المثقفة
- خيانتها له ومحاولتها قتله بمعية أشخاص آخرين
- تهديم القرية.

فكرة الحب والخيانة هنا فكرة مصطنعة، فليس منطقيا في ظل نظام إستعماري عنصري أن يرتبط إبن أحد المعمرين، وهو ضابط بفتاة أهلية تعيش في القرية كل هذا حدث من أجل تبرير فعل تهديم القرية التي تسكن بها هذه الفتاة. فالقانون هنا فوق العواطف، وهو مبني على العنف والإرهاب.

محاولة الفتاة قتل عشيقها الضابط دليل على الرفض والكراهية لهذه الشخصية الي لعبت الدور الأساسي في إبادة الأهالي وتجريدهم من ممتلكاتهم. لذا فمشاركة هؤلاء الأشخاص في محاولة القتل دليل على الإنتقام، ومحاولة إسترداد هذه الممتلكات وما المرأة هنا إلا رمزا.

مثل هذه الحكايات المصطنعة، بعقدتها وبنائها الدرامي، تطغى على كافة الأفلام المخصصة للمرأة، مثل فيلم "عاصفة" BOURASQUE سنة 1935، وفيلم الرغبة سنة 1928 والتي تتشابه ... في محتواها مع الأفلام السابقة الذكر.

في بعض الأفلام الاستعمارية يقصد من وراء تصوير المرأة، محاولة إبراز العلاقة والفروق الحضارية الموجودة بين الغرب والشرق، مثال ذلك فيلم: "الوجوه الملثمة والأرواح المغلقة" "المخرج سنة 1921 من طرف "هنري روسل" H. ROUSSEL وعنه كتبت مجلة "سيني ماغزين" ما يلي:

" هنا تقابل المرأة الغربية (إبنة أحد الموظفين، الكولونيليين) مع المرأة الشرقية (إبنة القايد) على ضوء هذه المقابلة بين ممثلي الجنسين والأصليين، يتضح مرة أخرى كم هي كثيرة وكبيرة الحواجز التي تفصل الحضارتين" (56)

من خلال هذا العرض لصورة المرأة الأهلية، يتضح أن السينما الإستعمارية اشتهرت كثيرا بتسخير هذه الصورة، بصفة كبيرة وشائعة.

فالمرأة كانت تشكل محور اللعبة، السوسيو - اقتصادية التي كان يعيشها الريف الجزائري في ظل النظام الإستعماري . لذا فالسينمائي الاستعماري من أجل تجاوز هذه اللعبة الواقعية يحاول إختلاق وضعيات خيالية، ومشوهة من خلال شخصية المرأة. والهدف الأساسي من ذلك هو تقديم صورة تتوافق في جانبها الصريح مع أفكار وايديولوجية النظام الاستعماري، وتتناقض في جانبها الضمني مع واقع الاهالي الجزائريين كما أن المرأة أصبحت محكا وأداة لابراز الفوارق الموجودة بين الغرب "المتطور" وعالم الشرق "الهمجي" و" المتخلف".

(II . 5.02 - صورة القايد .

على مدى الفترة الإستعمارية، كانت شخصية القايد، متعاونة مع الاستعمار وذلك من خلال إنسلاخها عن المجتمع الأصلي الذي تنتمي اليه " (مجتمع الريف والفلاحين) وإنضمامها وتحالفها المصلحي مع الفئة المستعمرة هذه المصلحة كانت تحددها عوامل ايديولوجية، اجتماعية، واقتصادية - كما سبق ذكره في الفصل الأول.

وكنتيجة لهذا التحالف، اسندت إلى شخصية القايد التي تنتسب في اغلب الأحيان الى البرجوازية العقارية الكبرى، الصلاحيات السياسية والإدارية داخل الدواوير، فيما يخص ضبط عملية إلتزام الريفيين بدفع الضرائب وتسيير أحوال الريف والإنتاج الزراعي . ولقد بلغ عدد هؤلاء سنة 1944 حوالي حوالي 100 قائد من 720 قائد ينحدرون من كبار الملاك.

ومن جراء الخصوصية التاريخية التي أكتسبتها هذه البرجوازية، وجدت نفسها في علاقة إستغلالية للفلاحين والريفيين الفقراء من جهة، ومن ناحية

أخرى في علاقة تبعية للسلطة الإستعمارية . لهذا فهي عند إندلاع ثورة التحرير رأت أن تحالفها مع الفلاحين يعتبر خطرا على مصالحها و إمتيازاتها ، لذلك أختارت الإنضمام و مساندة الإستعمار ، و بذلك فقدت مواقعها في الأوساط الجزائرية دون أن تستطيع الإندماج الكلي في المنطق الإستعماري .

من خلال ما سبق يطرح السؤال الآتي : ما هي الصورة الفنية التي قدمتها السينما الإستعمارية لشخصية القايد ؟ هل كانت هذه الصورة تتطابق وتعكس المسار التاريخي الذي ظهرت فيه والخصائص التي ميزتها ؟

أهم ما يشار اليه في هذا المجال هو أن الأفلام التي تناولت شخصية القايد في كثير من الأحيان هي نفسها التي تناولت شخصية المرأة بمعنى أن العلاقة التي تربط المستعمر بالقايد من خلال الصورة السينمائية محورها المرأة و العواطف كبديلا للعلاقة الفعلية الإقتصادية ، الإجتماعية و السياسية .

ففي هذه الأفلام تبرز دائما علاقة المستعمر الغرامية مع إبنة القايد . في هذا دلالة على تعاون هذا الأخير مع الإستعمار ، وإعطائه كل ما يملك .فالمرأة كرمز للشخصية و الأرض ، فبعد إنسلاخه من شخصيته الأصلية ، و تقديمه الأرض مجانا ، تأتي الصورة السينمائية لتظهر هذا التنازل في شخص المرأة .

فيلم " في ظلال الحريم " يقدم مظهرا لإستأثار المستعمر و مقاسمته نساء القايد . فالرسالة الضمنية هنا تحاول إبراز بعض جوانب تحالف و تعاون هذه الشخصية مع الإستعمار إنطلاقا من مجالات جنسية وعاطفية . والتي تحدد جوانب دونية وحيوانية في الإنسان ، وفي ذلك تحقيرا لهذه الشخصية التي لا تستحق أي الإحترام . فهؤلاء الذين خانوا أرضهم و أنسلخوا عن بني جنسهم قادرين أيضا على بيع نسائهم .

فكرة تقبل شخصية القايد من طرف المستعمر تبرزه السينما الاستعمارية أمرا غير ممكن في كثير من الأحيان بسبب التباعد الحضاري و الجنسي الموجود بين الفئتين هذا يتجلى في فيلم " وجوه ملثمة أرواح مغلقة " هذا التباعد يظهر من خلال المقابلة بين شخصية القايد و احد كبار الموظفين الكولونياليين . وفي ذلك دلالة على احتقار و رفض المستعمر للمستعمر وحتى إن كان من أهالي الخدمة مثل القايد . نفس الصورة تتكرر في فيلم " عاصفة " الذي يصور رفض أحد افراد الكولون لزواج ابنة من إبنة أحد القياد بالرغم من كونها مثقفة و تنتمي إلى وسط إجتماعي يشابه الوسط الأوروبي أي مندمجة في الايديولوجيا الاستعمارية .

هذا الرفض الذي تتلقاه هذه الشخصية من قبل المستعمر يقابله رفض غالبية الاهالي لها لكونها شخصية انفصلت عن انتمائها العضوي ، يتضح ذلك من خلال رفض

عـم إبنـة القايـد في " السنفونية المؤثرة" تزويجهـا من الشاب الفرنسي لكونه يرفض التشبـه والتـزاوج مع المستعمر. بهذا تكون شخصيـة القايد فقدت مواقعـها الأصلية من دون أن تستطيـع الإندمـاج في المؤسسة والتشكيلة الإستعمارية وحـتى وإن كانت هناك مظاهـر لهذا التحـالف والإندمـاج . فإنها لم يكن يحكمها في غالب الأحيان تـوازنـا وتكافـؤا في الشروط والأهداف.

كل هذا يتجـلى من خلال فيلـم " الصفـاهي" "SPHAHI" سنة 1928 لجـون هنـا يتعلق الأمـر كما كتبت CINEMAGAZINE (57)

" بأحد أفراد الصفاهي ومحبوبته التي يرغب فيها أحد القياد الذي يشترط من أجل عقد إتفاق تحالف أن تقدم له الفتاة التي يشتهيهـا . بما أن الصفاهي رجل شرف فقد ترك الفتاة من أجل خدمة بلده . وفجأة يظهر أحد الخونة يشوش الوضعية إذ يهاجم الصفاهي والقايد في ذات الوقت، لكن الوضعية تنقذ من طرف أحد أصدقاء الصفاهي . وكإعتراف منه يمضي القـايد الإتفاق دون شروط في الوقت الذي يعـود الجـندي إلى تكنته مسـرورا من جراء توفيقه بين الحب والواجب"

هـذه اللوحة التي تقدمها " سيني ماغزين" بالرغم من التعظيم والتبجيل اللذان تضفيهما على الجانب الإستعماري، فإنها تحمل مؤشرات ودلالات هامة: إن تحالف وإتفاق القايد مع المستعمر لم يكن نتاج لتوازن القوى بقدر ما كان نتيجة لعلاقات السيطرة التي كان يمليها ويفرضها المستعمر، كما أن الإمتيازات التي يمكن أن يعطيها الإستعمار لهذه الشخصية ما هي إلا لتنازلات أكبر من قبل هذه الأخيرة، وتاريخ الجزائر يؤكد هذه الوضعية تماما.

كما أن التحالف الفعلي – كما يبـرز في الفيلم – بين المستعمر والقايد لن يكون إلا في حالة واحدة، وهي عند ما يكون فيه وجود المستعمر مهـددا، ومصالحه لا يمكن ضمانها إلا من خلال هذا التحالف. اما " الخائن" في الفيلم المشوش للوضعيات ما هو في واقع الأمر إلا ذلك الإنسان الفاقـد لكل شيء، ومن أجل استرجاع أملاكه وأرضه لا بد من أن يقضي على الإستغلال والإستعمار المجسد في شخصية (الصفاهي) و الخيانة المجسدة في شخصيـة (القايد).

من كل ما سبق يتضح أن السينما الإستعمارية خصصت مجالا لتصويـر شخصيـة القايد لكونها تاريخيا أداة في خـدمة الإستعمار وإستمراره، ومن جهة ثانية كونها سينمائيا وسيلـة لإبراز عنصرية ورفض المستـعمر لهذه الشخصية ومن ورائها كـل

الاهالي الريفيين بالرغم من تحالفها وتعاونها التاريخي معه . لكونها تنتمي الى عالم بعيد كل البعد عن العالم الاستعماري من حيث اصولها، ومعتقداتها، يضاف اليها تنكرها و خيانتها لهذه الاصول . فالخائن لا احترام له ولا ثقة فيه مهما كانت الخدمات التي يقدمها . و هذا ما يقال عن شخصية القايد في الجزائر.

(II . 5 .3) - صـورة الأهالي الريفيين :

صورة الأهالي الريفيين تبدو غير واضحة تماما في السينما الإستعمارية مثلما هو الحال بالنسبة لصورة العسكري أو المعمر، المبشر ما عدا صورة المرأة و القايد والذي يرتبط إبرازهما بأهداف إستعمارية تتمثل في جعل المرأة الأهلية مطية لاختلاق وضعيات خيالية تتجاوز الواقع الفعلي الذي يعيشه الريف الجزائري . أما القايد فإن هذه الشخصية تعاونت كثيرا مع الاستعمار، ولذا فتصويرها يدخل ضمن فكرة إكتساب التأييد و الشرعية من خلالها بين الاهالي الريفيين. في هذا المبحث أستخدمت عبارة " صورة الأهالي الريفيين" للتعبير عن بقية أفراد المجتمع الريفي ، وكبديل للكلمة " الفلاح " أو الخماس وذلك لعدة أسباب موضوعية :

من أهمها أن شخصية الفلاح لم تظهر ظهورا مميزا و واضحا في الصورة السينمائية الاستعمارية، كما هو الحال بالنسبة للشخصيات السابقة الذكر.

لقد تبت في الأدبيات السياسية والأيديولوجية الإستعمارية النظر الى الفئات التي لا تدخل في النسق الإستعماري (فلاح ، خماس ... الخ) نظرة متميزة قائمة على العنصرية والفصل، إذ تطلق عليها أسماء ونعوتا مثل: "هم" ، "الأهالي" ، "الآخرين" ... الخ ، ولقد التزمت السينما الإستعمارية بهذا النهج إذ لا يظهر الريفيون إلا ككل أو مجموع، يتداخل ديكوريا مع عناصر ومناظر الطبيعة .

الواقع أن الأهالي يشكلون مجموع السكان المحليين المؤلفين من أصحاب الأرض المسلوبة، الريفيون بمختلف فئاتهم و شرائحهم، فلاحين ، خماسين، عمال زراعيين، يضاف إليهم اولئك الذين كانوا يحملون السلاح لمقاومة المستعمر من خلال التمردات و الثورات التي أندلعت عبر تاريخ الجزائر الاستعماري والتي قادها الزعماء المحليون، و رؤساء الزوايا ذوي الحس الوطني النضالي .

هذه الفئات المختلفة شكلت طرف النقض الأساسي للوجود الاستعماري .

فالأهالي هم الأكثر تعرضا و ضررا من السياسة الاستيطانية الإستعمارية . فلقد عانوا الإبادة و التقتيل، وعاشوا الفقر والبؤس من جراء الإفرازات الإجتماعية والإقتصادية

لأزمات النظام الإستعماري فلا غرو أن يكون لهذه القوى الفعالة الدور الأساسي في مقاومة الإستعمار وإجباره على الرحيل من أرض الجزائر.

إنطلاقا من هذه المعطيات التاريخية.يمكن التساؤل عن طبيعة وحجم الموقع الذي خصصته السينما الإستعمارية لهؤلاء ؟

الظاهرة الغريبة والملفتة للإنتباه ، التي يتفق عليها أغلب النقاد ومؤرخي السينما . أن السينما الإستعمارية أهملت تصوير الأهالي إهمالا يكاد يكون مطلقا ،ما عدا أهالي الخدمة (القايد) اه سواء من حيث المحتوى أو الأدوار التي كانت تسند ه كيف ذلك ؟

قبل التطرق إلى صورة الأهالي في السينما الإستعمارية نورد مقولة رائعة لـ " البير مامي" A. MEMMI " تلخص نظرة المستعمر للمستعمر والتي تكاد تكون نفسها في سينمائه :

" المستعمَر الذي يقود سيارة،منظر يرفض المستعمِر
الأعتياد على رؤيته ، بل ينكر عنه كل طبيعيته ...
أما إذا أصابه حادث حتى ولو كان خطيرا ،فذلك ما
يثير تقريبا السخرية والضحك."

هذه المقولة تبين أن كلا من المستعمر والمستعمر يتناقضان في إطار ثنائية تشكل الواقع الإستعماري ،ضمن هذا المنطق عكست السينما الإستعمارية صورة " الأهلي " وهي تتعرض اليه في قالب منمط للتقزعلى الواقع الفعلي الذي يحكم علاقته مع المستعمر، غالبا ما تتميز هذه النظرة بالسخرية والإستهزاء .

فأولى الأفلام الإستعمارية تتمسك بهذا النهج ،مثل " المسلم المضحك" سنة 1897 المتبوع بـ "علي يأكل في الزيت" و "علي باريوبو" فمن خلال عنوان الفيلم الأول يتبين محتواه المبني على الإضحاك والسخرية من شخصية الأهلي ، وبالتالي تقديم المناظر المسلية للجمهور الأوربي .

نفس هذا المحتوى يتكرر في فيلمين لكل من " جورج بيسكو BESCOUT و روني كلير" R. CLAIR سنة 1920 بعنوان" السبيتان واليتامى"،ففيهما لا يوجد من الجزائري إلا المناظر الديكورية و شخصية " المزابي" .

تصوير شخصية " المزابي" لم يكن يهدف من ورائه كشف هذه الشخصية للأوروبيين، وإنما إضحاكهم و تلسيتهم من خلال تقديمها في صورة بهلوانية شوهت هذه الشخصية إلى حد إضحاك الجزائريين أنفسهم. ذات الصورة تشاهد في فيلم" طرطران دي طارسكان" T. DE TARASCA سنة 1934 لـ " برنارد ريمون REMANI .فمن خلاله تقدم شخصية غريبة

في طريقة ملبسها، و بالتالي خلق مخادعة ساخرة، فالمتفرج بمجرد مشاهدته هذه الشخصية الغريبة، تأتيه إلى الذهن مباشرة صورة الأهلي المضحكة، و هم بذلك يقولون بالفكرة الإستعمارية القائلة: " من أجل إستمالة الإنسان البدائي يجب إضحاكه "

فما عدا الجوانب المضحكة و الساخرة في شخصية الأهلي، فإن السينما الإستعمارية، لم تنظر اليه كإنسان فاقدا للأرض، و مقاوما بلا هوادة من أجل إسترجاعها و معرضا لمختلف أنواع الشقاء و البؤس و الإستغلال. أين كل هذا في السينما الإستعمارية ؟

الأهالي من هذه الناحية كانوا يظهرون بمظهر العدم في السينما الإستعمارية هذا العدم يصفه الطاهر بن جلون كالآتي : (59)

" الصحراء، ثلاثة جمال، أشباح سمراء في لباس مضحك أبيض اللون: هؤلاء هم العرب... صورة العربي هي نزوة معقدة في أمير أو رجاله، الفارق بينهما هو الكاريكاتور - صورة سلبية تتردد منذ العهد الكولونيالي، دون مراعاة التاريخ و لا الإحساس... "

هذا الوصف يبين أن عرض الأهالي في الشاشة الإستعمارية، كان كمجموع أو ككل، كقطعة من الديكور، فالأهالي لم يكونوا أبدا يتصفون في نظر المستعمر بخصائص تميزهم، و تشير إلى ذات تائقة لها شخصيتها و ميزاتها. بل أن هذه الذات غارقة و منغمسة في ذلك المجموع أو الكل المجهول.

ضمن هذا الكل المجهول صورت السينما الإستعمارية شخصية " الأهالي " فهي جزء بسيط من ذلك الديكور الكبير المؤلف من المناظر الغرائبية التي تقدم لتسلية الجمهور الأروبي، المكونة من: " القياد بنضرتهم الحادة القاسية، شيخ القبائل الذين يقودون الغزوات، الوجوه الملتحفة عبر الظلال الطرقات الضيقة، القوافل و النخيل... ".

في خضم هذا العالم الديكوري أين هي صورة " الأهلي " في غالب الافلام يظهر هذا الأخير شبحا أو خيالا، و ما عدا ذلك فهو في سيراتي المرعب " إنسانا كسولا، همجيا، غير منضبط، لذا نجزاؤه القوة و السوط " فالعرب يحبون القوة و يهابونها " أو هو ذلك " المنشق " و المتمرد على القانون، و لقد أشتهرت شخصية الأهالي في بعض الأفلام الإستعمارية - أفلام جوقة الشرف - بما يسمى " بالأنذل " هذه التسمية كانت نتيجة التمردات و الثورات التي كان يقوم بها الريفيون بين الحين و الآخر خاصة بعد ثورة الريف في المغرب. منذ تلك الفترة أصبحت رائجة كثيرا في المحتوى السينمائي الإستعماري.

إنطلاقا من " نذالتها " يصور هذه الشخصية كشبح . فمن أجل تحقير ها و تجاهل واقعها ، يرفض التطرق إليها بصراحة ، وإن تم ذلك في بعض الأحيان ، فما ذاك إلا لتسلية رغبات الجمهور الأوروبي في التسلية و الترفيه لا غير .

بظهور تسمية " أنذال " بدأت السينما الإستعمارية في تطبيق النموذج الهوليوودي على العلاقة بين المستعمر (العسكري خاصة) و المستعمر (الأهالي) في عدد من الأفلام التي تناولت مغامرات الرجل العسكري في الصحراء مثل (الرقيب ×) ، (واحد من الجوقة) ، (جوقة الشرف) . . . إلخ ، وفيها يصور الأهالي بقطاع الطرق ، و الغدر و الخديعة المتعطشة للدم ، قديرا على المكيدة البارعة و المراوغة ، لكنه جوهيريا " سادي خؤون " منحط ، راكب جمال ، وغد ، متعدد الظلال .

هذا التصوير لو تم وضعه ضمن النموذج الهوليوودي نجد مايلي :

النموذج الهوليوودي		النموذج الإستعماري	
الكوبوي	الهندي	العسكري / المعمر	الاهلي
رجل شريف/ صانع	رجل شرير/ بدائي	الشجاعة و الانضباط	همجي / متخلف
للقانون/ محافظا	خارج عن القانون	القوة و النشاط	نذل / قاطع طرق
على الأمن/ شجاع	متوحش	التحضر	... إلخ

هذه المقابلة توجد في غالبية الأفلام التي أنتجت إبتداء من أواخر العشرينات و الثلاثينات ، التي تعتمد المغامرة و المطاردة في الصحراء فالأهلي هنا يصور مثل الهندي في أفلام هوليوود ، فهو : كشبح للفارس الوحيد فوق التلال و الروابي البعيدة ، أو كشيء ضمن الكلي تائها في مجموع المقاتلين . هذا ما يظهر في فيلم " واحد من الجوقة " ففيه لا يبدو أي أثر للأهالي ، فهم هنا " أنذال " متمردين ، يشار إليهم أثناء هجوم ضد الجوقة ، برؤوس بنادقهم المغروسة وراء الصخور .

هذه المؤشر له دلالة هامة فهؤلاء مثلما يشار إليهم بقطاع الطرق يمكن النظر اليهم كونهم فقدوا الأرض و يحاربون من أجل إسترجاعها ، من خلال الثورات و التمردات التي كانوا يقومون بها هذه المعطيات التاريخية لها من الحقيقة و القوة ، ما جعلها تتسلل إلى الخيال ووعي السينمائي الإستعماري و تظهر في شكل و صورة " البنادق المغروسة رووسها وراء الصخور "

ظاهرة التمرد وإستخدام السلاح تتجلى أيضا في فيلمي "حانة الجنوب" و"عاصفة" الذاين يظهران قدوم أوربيان إلى الجنوب الجزائري وبيع السلاح للأهالي . لإستخدامه في التمرد ضد الإدارة الإستعمارية.

كل هذا يدل على بداية تصدع الكتلة المستعمرة، وبداية نمو الوعي عند الأهالي . هذا التصدع يبلغ أقصاه في فيلم "زيتون العدالة" الذي يبرز لأول مرة شخصية المستعمر، وفي ذلك نداء للسلم، والتعايش جنبا إلى جنب في الوقت الذي كانت حرب التحرير على أشدها . في الفيلم صيحة لإنقاذ مصالح الإستعمار المهددة (الأرض البترول، إمتيازات ومصالح الأروبيين بعد الحرب) التي عجز الإحتفاظ بها بالصور و الطرق التي كانت تقدمها السينما الإستعمارية في الأفلام الأخرى.

شخصية الأهلي التي كان يسخر منها "المسلم المضحك"، وتستغل وتقهر في "سيراتي المرعب" تبدو في زيتون العدالة موضوعة موضع المساواة مع الأروبي . هذا الإنتقال يعبر عن مسار تطور الإيديولوجية الاستعمارية المبنية على التناقضات والقسوة التي تشكل بذور، فنائها . فكل نظام إستعماري يحمل في طياته عناصر موته، وإنهياره . وما الصورة التي قدمتها السينما الاستعمارية لشخصية الأهالي عبر سنين طويلة إلا تعبيرا وتجليا لهذا الإنهيار والفناء

ملخص الفصل الثاني

تضمن الفصل الثاني الذي يمثل المستوى الثاني من الدراسة الإجرائية تحليلا مفصلا للصورة الفنية التي قدمتها السينما الإستعمارية للريف الجزائري، من حيث جوانبها الكمية الصريحة، وأهم ما يستنتج منها ما يلي :

في الوقت الذي أحدث فيه الإستعمار تشويهات خطيرة على النواحي البيئية الاقتصادية والإجتماعية.. الخ وإدخال الرأسمالية الزراعية الى الريف الجزائري التي غيرت ملكية الأرض، وطرق الانتاج وما نتج عن ذلك من استغلال و تغيرات طبيعية كبيرة، فإن الصورة التي أعطتها السينما الإستعمارية للبيئة الريفية الجزائرية، هي صورة مطبوعة بروح وإنشغالات إستشراقية واكبت تاريخيا مرحلة البحث غن شرق اندهاشي.

فالتركيز على الصحراء فقط، ما هو إلا قلبية لهذه النزعة الاستشراقية وتجاهلا لتلك التغيرات التي حدثت على البيئة الطبيعية خاصة في مناطق الشمال، وضمن هذا التجاهل ياتي تطبيق النموذج الهوليوودي لتكريس الإستيلاب و تحقيق الأغراض التجارية على حساب الأهالي الذين لم يبدون في هذا النموذج إلا ديكورا وعنصر مكمل. أما المستعمرة باعتبارها المجال السوسيو- طبيعي لحياة المستعمر فقد صورت باعتبارها القاعدة المادية الأساسية لضمان الإستيطان وإستمراره.

أما القوى الإجتماعية المكونة للتركيبة الإجتماعية والطبقية في الفترة الإستعمارية فقد برزت كما يلي :

أ- صورت السينما الإستعمارية القوى الإجتماعية المرتبطة عضويا بالإيديولوجية الإستعمارية (معمرين، عساكر، مبشرين ... الخ) تصويرا إيجابيا يصل حد التعظيم باعتبار هذه الشخصيات الثلاث تجسد مقولة " بيجو" التي تؤكد على إحتلال الجزائر " بالسيف والمحراث والقلم".

فالعسكري هو الأداة المباشرة للغزو، لذلك كانت الصورة السينمائية تركز كثيرا على تعظيم المؤسسة العسكرية الإستعمارية من خلال إختلاق أحداثا مزيفة ليس لها من الواقع الا الديكورات التي صورت فيها.

أما المعمر فتقدمه هذه الصور على انه العنصر البشري الذي يستصلح الأرض ويخلق الثروة، وفي ذلك ضمانة [illegible] مادية لإستمرار سياسة الإستيطان أما المبشر فيمثل القطب الثالث في مقولة " بيجو" الذي تقدمه الصورة السينمائية على أنه الانسان الذي يقيم الحضارة والتمدن للأهالي" الهمجيين والمتخلفين" عن طريق نشر " الكلمة الطيبة" وتعاليم المسيح، وفي ذلك دعوة لإحياء وتجسيد أفكار ونظريات مفكري الإستعمار الذين كانوا يرون أن الجزائر ما هي إلا أرض لا [illegible] مسيحية، ومثل هذه الأفكار كانت تسعى إلى تكريس الإستعمار واقعيا

غـذت الضمير الإستعماري طويلا .

ب ـ أما القوى الإجتماعيـة غير المرتبطة عضويا بالإيديولوجيا الاستعمارية فقد صورتها السينما الإستـعمارية تصويرا سلبيا يصل إلى حد الإقصاء حسب درجة قبولها أو رفضها لهذه الإيدلوجيـة وأهدافها :

ـ فالمراة الأهلية يأتي ظهورها على الشاشة الإستعمارية، لكونها تكشكل محورا للعبة السـوسيوـ إقتصادية الفني كان يعيشهـا الريف الجزائري في ظل النظام الإستعماري لذا فالسينمائي الاستـعماري من أجل تجاوز هذه اللعبة التي تعبر عن صراع واقعي حاول فنيا إختلاق وضعيات خيالية مشوهة من خلال شخصية المرأة وبالتالي طمس هذا الواقع الصراعي .

ـ شخصية القايد بـرزت كثيرا في الصـورة السينمائية الإستعمارية، لكونها تاريخيا أداة في خدمـة الإستـعمار، ومن جهة ثانيـة إستـغلالها فنيا لإبراز عنصرية ورفض المستعمر لهذه الشخصية، ومن ورائهـا كل الأهالي الريفييـن بالرغم من تحالفهـا التاريخي معـه .

ـ شخصيـة باقي الأهالي الريفيين الذين يشكلون في الواقع * التاريخي القـوى الأكثر رفضا للاستـعمار صورتها السينما الإستعمارية فنيـا كمجموع أو ككل، ككقطعـة من الديكور، فالأهالي لم يكونـوا أبدا في نظـر المستـعمر يتصفـون بخصائص تميزهم، وتشير إلى ذات قائمـة لها شخصيتها ومميزاتها بل أن هذه الذات غارقـة و منغمسـة في ذلك المجموع أو الكل المجهـول .

ـ هذه الصورة تحمـل في طياتها تجاوزا فنيا لذلك الصـراع الذي واقـع الريف في الفترة الاستعمارية، والذي يشكل الاهالي بمختلف فئاتهم احد اطرافـه الرئيسية . كل هذه المعطيات التي تضمنها الفصل الثاني تؤكد الفرضية القائلـة :

" الصورة الفنية التي قدمتها السينما الإستعمارية للريف الجزائري ركزت على التصوير الإيجابي للقوى المرتبطة بالايديولوجيـا التي تعبر عنها هذه السينما مقابل التصوير السلبي الذي يصل حد الإقصاء للقوى الرافضة لها، بقدبرلا يشير فنيا إلى الصراع الفعلي بين هذه القوى في الواقع.

هوامش الفصل الثاني

(1)_ BETON (GERARD) HISTOIRE DU CINEMA DESORIGINES A 1982. PARIS P.U.F 1984 . P : 5.

(2) ـ سادول (جورج) . تاريخ السينما في العالم (ترجمة: إبراهيم الكيلاني) ـ بيروت : دار عويدات، ص: 30

(3) BETON (GARARD) OPCITE P : 7.

(4) ـ رميتة (أحمد) ـ «العمال والفلاحون في السينما الجزائرية» (رسالة ماجستير في علم الإجتماع . معهد علم الاجتماع ،جامعة الجزائر). 1988 . ص:

(5)MAUREL (CHRISTIAN L'EXOTISME COLONIAL. PARIS CHRISTIAN LAFFONT . 1980 P:

(6)_DADCI (YOUNES) PREMIERES HISTOIRES DU CINEMA ALGERIEN . PARIS EDT DADCI . 1980 P : 11

(7)_ IBID P: 43

(8)_ IBID P: 44

(9)_MEGHARBI (A.GHANI). LES ALGERIENS AUX MIROIR DU CINEMA COLONIAL ALGER. S.N.E.D. 1982 P : 17

(10) _ CITE PAR DADCI (YOUNES) In. OPCITE P : 53

(11) IBID P : 20

(12)_ VEILLOT (C) BATAILLE (R). CINEMA SOUS LE SOLEIL ALGER. 1956 P : 26

(13) _ IBID. P : 25.

(14) _ BETON (GARARD) OPCITE . P : 7.

(15) _ BOUDJEDRA (RACHID) NAISSANCE DU CINEMA ALGERIEN. PARIS MASPERO 1970 . P : 16

(16) ـ بجاوي (أحمد) نقلا عن : سادول (جورج) . المرجع السابق . ص: 553

(17) ـ صليبا (جميل) . المعجم الفلسفي . بيروت : دار الكتاب اللبناني، 1982 . ص: 742

(18) نفس المرجع السابق .ص: 743

(19) حنون (عبد المجيد) . صورة الفرنسي في الرواية المغربية .الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية،بدون سنة الطبع،

ص: 82

(20) ـ مارتن (مارسل) اللغة السينمائية (ترجمة: سعد مكاوي) الدار المصرية العامة للتاليف. 1967 .ص: 51

(21) _VEILLOT (C). BATAILLE (R). OPCITE. P : 38

(*) ـ من توابل

(22) _ IBID . P : 148

(23) _ IBID P : 92

(24) ـ مراد (علي) . شارل دي فوكو في نظر الإسلام (ترجمة: علي مقلد) بيروت : المنشورات العربية، 1980 .ص 86

(25) ـ سعيد (ادوارد) الإستشراق (ترجمة: كمال أبو ديب) بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية . 1981 ص: 191

(26) _ CITE PAR MEGHARBI (A.GHANI) In. OPCITE P : 87

(27) ـ سعيد (إدوارد) المرجع السابق .ص: 191

(28) نايت (آرثر) . قصة السينما في العالم من الفيلم الصامت إلى السينيراما (ترجمة: سعد الدين توفيق) القاهرة: دار الكتاب العربي، 1967، ص: 198

(29) _CHEVALDONNE (FRANCOIS) LE CINEMA COLONIAL EN AFRIQUE DU NORD. RAA.S.J.E.P . ALGER SEPT. 1977 P : 50

(30) _ BOUDJEDRA (RACHID) OPCITE P : 12

(*)(+) ـ كما سبق شرحه في مواقع سابقة :

(31) ـ نقلا عن : الأشرف (مصطفى) المرجع السابق .ص: 84

(32) _ BOULANGER (PIERRE) LE CINEMA COLONIAL . PARIS SEGHERS - 1975 P: 84

(33) _ MEGHARBI (A.GHANI) OPCITE P : 187

(34) _ BOULANGER (PIERRE) OPCITE P : 98

(35) _ BOURDIEU (PIERRE) OPCITE P : 112

(36)_ MEGHARBI (A.GHANI) OPCITE P : 97

(37)_ MEMMI (ALBERT) LE PORTRAIT DU COLONISE . PARIS PAYOT . 1973 P: 126

(*)(*)(*) ـ نسبة إلى منطقة فرنسية تشتهر بإنتاج الكرمة والخمور.

(3 8)_MEGHARBI (A.GHANI) OPCITE P : 119

(39) ـ الأشرف (مصطفى). المرجع السابق.ص: 271

(40)_ BOURDIEU (PIERRE) OPCITE. P : 112

(41)_ KELLAL (A.REZAK) IMAGE D'UNE REVOLUTION ALGER P.P.U. 1988. P :44

(42) ـ مراد (علي). المرجع السابق .ص: 72

(43) . نفس المرجع السابق .ص: 76

(44)_ CITE PAR MEGHARBI (A.GHANI) In. OPCITE P : 176

(4 5)_ CITE PAR BOULANGER (PIERRE) In. OPCITE. P : 125

(46) ـ مراد (علي) . المرجع السابق . ص: 42

(*)(*)(*) نسبة الى المفكر سان سيمون.

(47) . نقلا عن : الأشرف (مصطفى) المرجع السابق.ص: 279

(4 8)_ BOURDIEU (PIERRE) OPCITE P : 144

(49)_ MEGHARBI (A.GHANI) OPCITE P : 237

(5 0)_ IBID . P : 240

(51)_ IBID . P : 255

(52) . سعيد (إدوارد) المرجع السابق .ص: 200

(53)_ VEILLOT (C) BATAILLE (R) . OPCITE P : 76

(54)_ FANON (FRANTZ) SOCIOLOGIE D'UNE REVOLUTION. PARIS MASPERO 1975. P :55

(55)_ CITE PAR MEGHARBI (A.GHANI) OPCITE. 137

(56)_ CITE PAR VEILLOT (C) BATAILLE (BOULANGER) OPCITE P : 93

(57)_ CITE PAR BOULANGER (PIERRE) OPCITE. P : 93

(5 8)_ MEMMI (ALBERT) OPCITE. P : 116

(59)_ BENDJELOUN (T).CITE PAR MEGHARBI (A.GHANI) In.OPCITE. P: 268.

الفصل الثالث : الخطاب الإيديولوجي الاستعماري من خلال صورة الريف الجزائري في السينما

(I) مفهوم وكيفية إستخلاص الخطاب الإيديولوجي السينمائي

(I.1) ـ الإيحاء والتلميح

(I.2) ـ الرواج والإنتشار

(I.3) ـ تغيير الذهنيات

(I.4) ـ التنظيم السياسي

II. المصادر الفنية للخطاب الإيديولوجي السينمائي الإستعماري

(II.1) ـ الرواية نموذجا)

III. خصائص و مميزات الخطاب الإيديولوجي الإستعماري من خلال صورة الريف الجزائري في السينما الإستعمارية

(III.1) ـ الدعاية الاستعمارية

(III.2) ـ الإستيلاب

(III.3) ـ العنصرية والإنقسامية

(III.4) ـ الإستشراق والتبرير التاريخي

ـ الفصل الثالث : الخطاب الايديولوجي الإستعماري من خلال صورة الريف الجزائري

ـ بعد التطرق في فصول سابقة الى تحليل المسار التاريخي الذي مرّ به الريف الجزائري في الفترة الإستعمارية على مختلف الأصعدة الإجتماعية الإيديولوجية والإقتصادية ، ثم محاولة استخلاص الصورة الكمية الصريحة التي قدمتها السينما الإستعمارية لهذا المسار وعرض رؤية السينمائي الإستعماري ونظرته من خلال هذا التصوير ، فإن التحليل في هذا الفصل يأخذ مستوى ثالث يتمثل في محاولة إستخلاص الخطاب الإيديولوجي الضمني والكيفي الذي قدمته الصورة الكمية الصريحة ، أي الاجابة على السؤال لماذا ؟ وكيف ؟

ـ الإجابة عن هذا السؤال ، لا تتم في غالب الأحيان من وجهة نظر المرسل (السينمائي الإستعماري) وإنما من وجهة نظر المتلقي (المتفرج أو الباحث الجزائري) ، كما أن إستخلاص الخطاب الإيديولوجي من الصورة الكمية يتم في إطار جدلي ، وذلك لعدة أسباب :

1) ـ كون العلاقة أصلا بين السينما والواقع ، هي علاقة جدلية .

2) ـ الريف كان يشكل مجال الصراع بين المستعمر والمستعمر ، ولهذا فإن الصورة الكمية الصريحة التي قدمها السينمائي الإستعماري ، تأخذ بالإعتبار أهداف ومصالح ، الإيديولوجيا الإستعمارية ، كل هذا يتناقض جدليا مع مصالح وأهداف الجزائري كما أن الخطاب الايديولوجي الذي تمكن إستخلاصه على مستوى الدراسة يهدف الى كشف وتعرية التشويه ، والتزييف في هذه الصورة ، بما يتوافق مع مصالح وأهداف الجزائري والذي يتناقض حتما مع هدف المستعمر ، والنتيجة أن الخطاب الأيديولوجي الإستعماري يستمد خصائصه ومميزاته ، من جدلية العلاقة الموجودة بين الصورة الكمية الصريحة للريف الجزائري ، والواقع التاريخي والسوسيولوجي الذي مرّ به .

(I ـ) . مفهوم الخطاب الإيديولوجي السينمائي :

قبل التطرق الى خصائص ومميزات الخطاب الايديولوجي في السينما الإستعمارية من خلال صورة الريف الجزائري ، يجدر التطرق إلى بعض الآراء والتنظيرات التي قدمها النقاد ومنظروا السينما حول مفهوم الخطاب الايديولوجي في السينما وكيفية إستخلاصه ، وبالتالي إبراز الخطوات المنهجية التي تعتمد لتفسير العلاقة بين السينما والإيديولوجيا ومحاولة تطبيقها على الخطاب الايديولوجي الإستعماري .

أولا : ماذا يقصد بالإيديولوجيا في هذا المجال ؟

مع ماركس دلّ مفهوم الإيديولوجيا على "الوعي الخاطئ" الذي ينجم عن الموقف الطبقي للأفراد الإجتماعيين ،إذ يظهر لهم واقع العلاقات الإجتماعية محرفا بسبب مصالحهم، و بصورة أعم بسبب وجهة النظر المتميزة التي يفرضها عليهم موقعهم في نظام الإنتاج" (1) . و بالنسبة لـ "ألتوسير" الإيديولوجيا هي تصور لعلاقة الأفراد الخيالية بوضعية وجودهم الحقيقية." (2)

في راي "آدم شاف" "A. SHAFF" الإيديولوجيا هي منظومة من الآراء المرتكزة على نظام من القيم المتبناة و المجددة لمواقف وسلوك الأفراد ،إتجاه أهداف متوخاة لتطوير المجتمع أو الجماعة الإجتماعية أو الفرد (3)

إذ كانت الإيديولوجيا من خلال هذه التعاريف تعبر عن أفكار و قيم تشكل العلاقات الخيالية لواقع مادي ما ،فإن إعادة إنتاج هذه العلاقات يفترض وجود أجهزة مادية، خاصة الإعلامية منها . وهي ما يسميها "ألتوسير" بالأجهزة الإيديولوجية للدولة و يقصد بالأجهزة الإيديولوجية للدولة" عددا معينا من الحقائق التي تتقدم إلى الملاحظ الفوري تحت شكل مؤسسات متميزة و متخصصة من بين هذه المؤسسات المتخصصة في المجال الإعلامي توجد السينما .

ففي العهد الإستعماري تعد السينما بلا شك من أكبر الأجهزة الإيديولوجية فعالية في تمرير الأهداف والإيديولوجية الإستعمارية .

هذا المعطى التاريخي يقود إلى القول أن الخطاب الإستعماري متواجد في العلاقة العضوية بين السينما كجهاز إيديولوجي للسلطة الإستعمارية، و بين الإيديولوجيا العامة المتحكمة في مسار و منطق هذه السلطة و المعبر عنها في الصورة الكمية الصريحة .

يتضح من هذه المعاينة أن العلاقة الموجودة بين السينما و الإيديولوجيا من الناحية التنظيمية هي علاقة عضوية . أما عن كيفية استخلاص هذه العلاقة من الناحية المنهجية فذاك امر تكتنفه الكثير من الصعوبات، وعموما يتم ذلك الإستخلاص إنطلاقا من افتراضين أساسيين :

1) ـ التسليم بوجود سينما سياسية قائمة بذاتها .
2) ـ ان كل فيلم يمكن أن يحلل تحليلا سياسيا بمعنى الإعتماد على القراءة السياسية للفيلم .

تعتبر الطريقة الثانية الأكثر شيوعا بين النقاد لكونها تنطبق على أنواع السينما، كما أن خصائص اللغة السينمائية تساعد كثيرا على تطبيق هذه الطريقة

في التحليل خاصة على السينما الاستعمارية التي لم تشتهر بانتاج افلام سياسية صريحة، وإنما إستخلاص السياسة والايديولوجيا من خلال محتواها العام، وهذه الطريقة تعتمد على التقنيات التالية :

(I . 1) ـ الإيحاء والتلميح :

هذه الطريقة تنطبق على كل أنواع الأفلام. فالسينما بما تمتلك من خصائص التعبير الطيع ولغتها السينمائية قادرة على تمرير السياسة والإيديولوجيا التي تستخلص من عدد من التلميحات والإيحاءات التي توفرها، حركات الكاميرا، تصرفات البطل، اللغة، . . . إلخ فالسياسة كما يقول كريستيان زيمر" G. ZEMMER " :

" تتواجد حيث ما وجدت علاقات السلطة والخضوع . . .
والشاشة تحاول عكس وترجمة هذه العلاقات بصدا قية
متميزة: فعن طريق لغتها فإن السينما جد
حساسة إتجاه الإيديولوجيا . ." (4)

في نفس المجال يقول " كارلوس ساورا" C. SAORA"، (5)

" . . . أي فيلم هو فيلم سياسي على الأقل من ناحية
معينة، ففي الإمكان لدى مجرد قراءة صفحة واحدة
متى المشاهد إدراك أنها جميعا سياسية، بعضها،
بالحذف والإسقاط وبعضها الأخر بالإشارة و
التلميح . ."

هذه التقنيات توفر القراءة الإيديولوجية لأي فيلم، ولقد تم إستخدامها في إستخلاص الصورة الكمية للريف الجزائري في السينما الاستعمارية، وبالتالي الخطاب الإيديولوجي في هذه الصورة من خلال مختلف الإيحاءات التي يقدمها اختيار الشخصيات، المواضيع المطروقة وطريقة المعالجة الدراسية.

(I . 2) ـ الرواج والإنتشار :

كل فيلم يصبح له مدلولا إيديولوجيا وسياسيا، كلما راج وانتشر بين الجماهير، فهذا " إيف بواسي " Y. BOISSET' يقول عن " لوفبستوري " L. STORY " أنه أكثر الأفلام سياسية بالرغم من أنه لم يتناول موضوعا سياسيا وإنما قصة حب مشهورة لكنه كان رائجا ومنتشرا بين أفراد الجمهور.

فكرة الرواج والإنتشار أستخدمتها السينما الإستعمارية كثيرا خاصة في أفلام مثل الأطلنتيد" الذي أحيط بهالة من الدعاية والإشهار من أجل تحقيق الهدف

الإستعماري الذي يدعو الأروبيين إلى الإستيطان في الأرض الجزائرية . بالإضافة إلى أفلام مثل " الرقيب × " و " واحد من الجوقة " التي فيها دعوة صريحة لتعظيم المؤسسة العسكرية الإستعمارية . كل هذا من أجل التأثير على المشاهد وتغيير ذهنيته

(I.3) _ تغيير الذهنيات :

كل فيلم له مدلول إيد يولوجي ، كلما أدى إلى التاثير و تغيير ذهنية المتفرج . ففي رأي فرانسيس فورد كوبولا " F. COPOLA " أن :

" الفيلم السياسي ليس ذلك الفيلم الذي يتناول موضوعا سياسيا معينا . وإنما ذلك الفيلم الذي يغير ذهنية الكثير من الأفراد إتجاه موضوع ما ... "

فالسينما الإستعمارية بتطرقها لصورة الريف الجزائري ، تحاول تمرير خطابا إيد يولوجيا لتغيير ذهنية المشاهدين وقولبتها على النحو الذي يخدم إيد يولوجية الإستعمار .

(I.4) _ التنظيم السياسي للسينما :

يحلل محتوى السينما تحليلا سياسيا وإيد يولوجيا ، كلما كانت مرتبطة مؤسساتيا وتنظيميا بالنظام أو الدولة ، أو على حد قول ألتيسور " عندما تصبح " جهازا من أجهزة الدولة " .

هذه الخاصية تنطبق تماما على السينما الإستعمارية ، إذ كانت مرتبطة بمحتواها وتنظيمها بالأجهزة العسكرية الإستعمارية . إذ يلاحظ أن تنظيم السينما وتوزيعها في الأرياف خاصة بعد الحرب العالمية الثانية كان مرتبطا بأهداف سياسية وإيد يولوجية من جراء الظروف العامة التي ميزت هذه الفترة من تاريخ الجزائر .

من خلال هذا العرض تم تعريف الخطاب الايد يولوجي السينمائي وكيفية إستخلاصه عن طريق عناصر القراءة السياسية للفيلم . والتي تم إستخدامها في تحليل الصورة الكمية للريف الجزائري في السينما الإستعمارية وبالتالي في استخلاص الخطاب الايد يولوجي في هذه الصورة .

لقد أتضح أن العلاقة بين الإيد يولوجيا والرسالة السينمائية تتسم بالتشابك والعضوية ، ومن الصعب الفصل بينهما . اذ أن هذه الرسالة تعد مجالا خصبا للتعرف على الظاهرة الايد يولوجية ، ويلخص السينمائي الإيطالي " امبيرتو ايكو " A - ECO " طبيعة هذه العلاقة بقوله : (6)

" الايد يولوجيا في هذه الرسالة (اي السينمائية) المنطلقة من وصف واقعي، تحاول تبرير صحتها النظرية المعتقد فيها تدريجيا من طرف المجتمع بصفتها عنصر القانون معين"

على ضوء ما سبق يمكن القول أن السينما الإستعمارية في الجزائر حاولت من خلال إبرازها لصورة الريف الجزائري، تمرير خطابا ايد يولوجيا غالبا ما كان مشوها و مزيفا، و بالتالي تنميط و قولبة الأذهان لتقبله، بكلمة أخرى خلق قانون إيد يولوجي يحكم العالم الإستعماري و يخدم مصالحه و يعطيه التبرير و الشرعية.

والسؤال المطروح : ما هي أهم المصادر الفنية للخطاب السينمائي الإستعماري الذي حاول الإستعمار أن يجعل منه قانونا ؟ ما هي أهم خصائصه و مميزاته وعلاقتها التاريخية بالايد يولوجيا الاستعمارية من جهة و واقع الريفيين الجزائريين من جهة أخرى ؟

(II) - المصادر الفنية للخطاب الايد يولوجي السينمائي الاستعماري :

(II.1) - (الرواية الإستعمارية : نموذجا)

إن الصورة الكمية الصريحة للريف الجزائري في السينما الإستعمارية، وما تتضمنه من خطاب إيد يولوجي تستمد الكثير من عناصرها و مصادرها الأساسية من مختلف النتاجات الفكرية، السياسية و الإبداعية، المعبر عنها في مجمل الإيد يولوجيا الاستعمارية. و من أهم هذه المصادر توجد الرواية :

إن إختيار الرواية كأهم المصادر الفنية للمحتوى السينمائي الإستعماري مرده إلى :

- العلاقة الوظيفية و الخصوصية الموجودة بين الرواية و السينما. فتاريخ السينما في العالم يقدم من الأمثلة ما يدعم هذه العلاقة. فأشهر الأفلام السينمائية مستمدة من أعمال روائية مشهورة. كما أن السينما مثل الرواية كونها من الأجناس و المجالات الإبداعية الأكثر حساسية إتجاه المجتمع و الواقع، بما تملكه من إمكانيات التعبير عن هذا الواقع في قالب فني مثير.

إن الرواية بناء مركب يشيد فوق الواقع واقع آخر ينمذجه. إنه الواقع الحقيقي مكثفا و مضافا اليه الفن و الجمال، محتويا تفسير كاتب الرواية للواقع (7) نفس هذا التعريف ينطبق على السينما، إذ هي فن يحاول عكس واقع ما بجمالية متميزة، نظرا لإمكانيات التعبير التي يمتلكها (الصورة، الصوت، الحركة، الديكور . .) لذا فالسينما في نظر "كوكتو" "كتابة بالصور" أو هي " لغة على حد تعبير أندري بازان" "

- من الناحية الشكلية: فإن الشكل الأدبي - الرواية - يشتمل على التصوير والتعبير... وتبقى الكتابة - الحروف بقسميها التصوري والتعبيري هي الشكل الخارجي المرئي... أما الشكل في السينما فينطلق من الكلمة - الحرف ليصير صورة حية وصوتا مسموعا. الكلمة في العمل السينمائي كتبت لتصير ألوانا مرئية حية في اطارها الزماني ومجالها المكاني... كتبت لتنسلخ عن الفردية وتلتحق بالجماعية... وتستقطب المضامين والجماليات التي يمنحها أياها المخرج والمصور، ومهندس الصوت وصانع الديكور. (8)

اذن فأهمية الرواية بالنسبة للسينما الإستعمارية في الجزائر تنطلق من هذه العلاقة العضوية بين الفنين وتؤكدها. فلو تمّ القيام بمسح، لمحتوى الافلام الإستعمارية، خاصة ما يتعلق منها بالريف الجزائري، يتبين ان الكثير منها مستوحى من أعمال روائية بعضها كان معروفا في تلك الفترة إلى جانب ملاحظة الكثير من التشابه في المحتوى وطريقة المعالجة والطرح، كون الرواية الإستعمارية محورها الأساسي الأرض والكولون. كل هذا يؤكد اندماج هذين الفنين في الإيديولوجيا الإستعمارية، وبالتالي خدمتها والتعبير عن أهدافها. هذا ما يظهر من خلال هذا الجدول الذي يضم بعض الأفلام المشهورة، وإسم الكاتب الذي حولت روايته إلى عمل سينمائي :

عنوان الفيلم	اسم الكاتب	عنوان الفيلم	اسم الكاتب
1) - طارطاران دي طاراسكون	ا. دودي	7) زيتون العدالة	جون بيليقري
2) - صليب الجنوب	بيار آشار	8) في ظلال الحريم	لوسيان بيزارد
3) - الاطلنتيد	بيار بونوا	9) المغنونية المؤثرة	ليون دوران
4) - سيراتي المرعب	جون ڤينيو	10) جوقة الشرف	جون ماكيس
5) - المغامر	الفريد كابيس	11) المقبلون	اندري ڤينيو
6) - الأمير جون	شارل ماري	12) عطش الرجال	سوزان بيروا

هذا الجدول الذي يضم عينة من الأفلام الإستعمارية يوضح العلاقة العضوية بين الرواية والسينما الإستعماريتين. علاقة المصدر هذه أدت بالضرورة الى تشابه كبير في المحتوى والطرح وإرتباطهما بايديولوجية المستعمر، ومواكبتها لجميع مراحل تطور السياسة الإستيطانية.

من هنا، فكل من الرواية والسينما يعتبران ممارسة جمالية وفنية تضمن في إطار الجهاز الايديولوجي الثقافي للجزائر المستعمرة، موقع وسيطرة هذه الإيديولوجيا وتطورها. ويمكن إستنتاج مراحل تطور الخطاب الروائي الاستعماري فيما يلي :

(1) ـ المرحلـة الاولى : المرحلـة الاستشراقيـة والغرائبيـة :

تمتـد من فترة الاحتلال حتى سنة 1900 ،حيث كان الكتاب والروائيون مثلهم مثل كل المغامرين الذين فتحت لهم مجلة " الاخبار الآسيوية" الطريق الى اكتشاف روح الشرق . ولقد تميزت هذه المرحلة بالاشادة بالجندي الغازي ،وكيل المديح للموسسة العسكريـة الاستعماريـة التي لولاها لما تحققت هذه الارض للمعمرين" ،كما انها وقفت منـدهشـة امام " الرمال المحرقـة" والأهلي الفلكلوري" وخوارق هذه البلاد (9). نفس هذا الطابع يلتمس في محتوى السينما الاستعمارية القائم على تصوير المعمرين والعساكر الى جانب النزعة الاستشراقية والغرائبيـة .

(2) ـ مرحلـة التيـار الجـزأري "ALGERIANISTE" :

بدأت هذه المرحلة مع مطلع القرن العشرين، وهي تواكب تاريخيـا مرحلة تطور السياسة الاستيطانية في الريف الجزائري وبالتالي ظهور النزعة الانفصالية ومحاولة تكوين هويـة جـديد) في الأرض الجزائرية . وهذا ما يسمى في الادبيات الاستعمارية التيار " الجزأري" . إذ بدأت المناقشات في الأوساط الإستعمارية إبتداء من سنة 1900 حول ما يسمى بالأدب الجزاري في نفس الفترة التي ظهرت فيها نشريات تعبر عن هـذا النقاش مثل " الحياة" LA VIE سنة 1911 ،الضفتين DEUX RIVES " لوطون" LE TEMPS كل هذه المستجدات مهدت الطريق لهذا التيار الذي يعتبر في راي "جون بواريـي" " LE TEMPS" حدثـا هامـا يوطـد ويشيـر الى نهاية فترة ادبيـة يسميها بسياحية قدوم أدب اهلي .

أهم من يمثل هذا التيار أسماء مثل : لويس برتراند ،رونـدو، لوكوك شارل هاقل وتوست وغيرهم الذين شكلوا جيلا من الروائيين الكولونياليين الذين بدأو يبحثون عن خصوصيتهم التاريخية والمحلية من خلال إبراز الجزائر" أرض الميعاد" وإرث الأجداد الرومان، وبدأ الحديث عن صالونات المعمرين بديلا عن صالونات البرجوازيـة الباريسيـة ،إلا أن الاهلي (الجزائري) ظل قطعة متحفية وظلت الجزائر قطعة من فرنسا(10)

من بين أهم من يمثل هـذا التيار الكاتب " رانـدو" الذي ركز جـل كتاباته حول تعظيم المعمـر، ومستصلح الأرض مثل روايته " المعمرون" سنة 1917 ، الجزأرويون " سنة 1911 . . الخ ،وفيها أتخذ من المعمر بطلا إشكاليا وإيجابيا ، والأرض محور واقع المعمر، فهو يظهر المعمر وكأنه ينتمي الى جنس بشري خالص كامل ومتكامل المقومات(11)

أما " كوستان" فهو يعظم الأرض عن طريق جلب الإنتباه إلى كل المخاطر سواء كانت طبيعية أو التي يشكلها الأهالي ،أما لويس برتراند من خلال كل رواياته يعمد إلى إثبات عدم وجود أناس على أرض الجزائر غير الكولون . . . وهم ما يسميهم" بالشعب

المختار" ،اذ ان كليهما يبحث عن مبررات تاريخية، وعن مجال جغرافي ، وعن نكران وجود اصحاب الارض.(12)

من هنا يتضح أن التيار " الجزأري " كان يركز على تقديس المعمر، الارض و البحث عن مبررات تاريخية. و هذا يترادف تاريخيا مع قوة وتركز السياسة الاستطانية. هذه السياسة بدأت تعرف مع الثلاثينات هزات و ازمات خطيرة انعكست في الابداع الروائي ، و بالتالي التمهيد لظهور تيار جديد و هو تيار مدرسة الجزائر.

(3) - تيار مدرسة الجزائر : (1935 - 1939) " ECOLE D'ALGER "

إن الازمة الاستطانية التي ضربت الكتلة المستعمرة، أمتد تاثيرها الى جميع المستويات : السياسية، الاقتصادية، و الثقافية و بذلك بدات الرواية تعبر عن ملامح التصدع و الإنهيار يضاف إليها نمو الوعي الوطني بين الجزائريين، الشي الذي أفرز معطيات جديدة على المسرح السياسي و الإجتماعي الجزائري.

في ظل هذه الفترة ظهر تيار مدرسة الجزائر، الذي اتخذ من النزعة الانسانية و الدروان داخل أطروحة الحضارة المتوسطية مجالا جديدا للتعبير. فابتداء من سنة 1935 بدأت جل الاعمال تركز على الجزائر ليس بمدنها و أريافها ، وإنما على البحر و الحياة تحت الشمس و العيش في المدن الساحلية.(13)

نزعة التغني بالشمس و البحر الجميل تتجلى واضحة عند " البير كامو" من خلال مولفه " اعراس" وفيه يعتز بإنتمائة إلى :

" عنصر نشأ أبناؤه في بلاد الشمس و البحر، و تنعموا و ذاقوا حلاوة العيش، ذلك العنصر الذي تكمن عظمته في رشاقة أبناءه حين تراهم يقفون على شواطئ البحر و وجوههم، مبتسمة مستبشرة كالسماء الزرقاء، المشرقة ...(14)

من خلال هذا الوصف الذي يقدمه كامو يتبين أن رواية هذا التيار هي رواية الوداع و الإنهيار الإستعماري المعبر عنه بتوجهات جديدة تختلف عن توجهات الادب الجزأري (الأرض - الكولون) فهنا التركيز اصبح يأخذ البعد " الأنساني" المتعدد الأفاق وهذا ما يعبر عنه كامو دائما بقوله في أعراس(15)

" من يدري فلعل هؤلاء القوم(*) الذين يقضون الوقت على الشواطئ قد بدأو و هم لا يعلمون - يضعون اللبنات الأساسية لثقافة سوف يكون فيها لعظمة الإنسان كامل الإعتبار."

هذه النظرة "الإنساناوية" تعد مؤشرا على الإنهيار، و بالتالي محاولة إنقاذ ما يمكن إنقاذه من "الجزائر الفرنسية" التي أختلطت عند روائي "مدرسة الجزائر" بمناظر الطبيعة الخلابة و النظرة الديكورية. إذ يضيف كامو قائلا: (16)

"حقا إني أعتقد أن هناك كثيرا من الاسباب تجعلني أفتخر بالحياة: الشمس و البحر، و قلبي الطافح بالشباب و جسمي القوي، ثم هذا المنظر الرائع، حيث النعومة و المجد يختلطان بالونين الأزرق و الأصفر، و مهمتي في ذلك هي إستخدام كل ما لدي من قوة وحيوية لإكتساب ذلك كله."

غير أن هذا الإكتساب الذي يقصده كامو، يكون قد ولى نهائيا بتسارع الأحداث و إندلاع ثورة التحرير التي أدت إلى إستقلال البلاد. و هكذا شكلت مدرسة الجزائر آخر حلقة في مسيرة الرواية الاستعمارية. نفس هذا المصير حدث للسينما الإستعمارية، التي تشابهت إلى حد كبير مع الرواية في مواكبتها و تعبيرها عن الخطاب الايديولوجي الإستعماري. كيف ذلك؟

(III) - خصائص و مميزات الخطاب الايديولوجي من خلال صورة الريف الجزائري في السينما الاستعمارية

في هذا المبحث يتم التعرض لأهم خصائص و مميزات الخطاب الإيديولوجي الإستعماري المستخلص من الصورة الكمية الصريحة التي قدمتها السينما الإستعمارية للريف الجزائري. كما أن إستخلاص هذا الخطاب لا يتم فقط من خلال الصورة الفنية و لكن ايضا من الواقع الفعلي الذي مر به التاريخ الإستيطاني. لذلك فاللجوء إلى المجالات المعرفية الأخرى يبقى ضرورة ملحة لفهم سوسيولوجية هذا الخطاب، مثل التاريخ، الإقتصاد، علم الإجتماع و الرواية على الخصوص و التي تصب جميعها في الإيديولوجية الإستعمارية.

على ضوء ما سبق يمكن إستخلاص الخصائص و المميزات التالية:

(III . 1) الدعاية الاستعمارية:

أولى مميزات و خصائص الخطاب الإيديولوجي الاستعماري من خلال صورة الريف الجزائري في السينما الإستعمارية. هي الدعاية، بكل ما يحمله هذا المصطلح من معاني. فالاستعمار يشكل جسما غريبا عن الأرض الجزائرية و بالتالي مرفوضا

أصلا . لذلك فقد عمد إلى استخدام جلّ وسائله الفكرية والايد يولوجية لإعطاء صورة إيجابية عن دوره وتبرير شرعية وجوده الذي فرضه بقوة البطش والإرهاب، من بين هذه الوسائل: السينما .

إن إرتباط السينما منذ دخولها الجزائر بالأوساط العسكرية- المدنية من ناحية التسيير والإستخدام يعطي مؤشرا واضحا عن الدور الدعائي الذي كانت تقوم به . فاذ كانت الدعاية هي :

" محاولة التأثير في الأفراد والجماهير والسيطرة على سلوكهم لأغراض مشكوك فيها وذلك في مجتمع معين، وزمان معين، ولهدف معين ." (17)

فإن الصور التي قدمتها السينما الإستعمارية للريف الجزائري تهدف في الأغلب إلى تغيير الذهنيات والتأثير في السلوكات والمواقف بالقدر الذي يتماشى ويخدم الايد يولوجيا الاستعمارية، سواء عند الجمهور الاروبي ، أو عند الأهالي على الخصوص. يبرز ذلك جليا . من خلال تعاظم الدور الدعائي للسينما الإستعمارية بعد الحرب العالمية الثانية، سواء من حيث محتوياتها أو توزيعها في المناطق الريفية نتيجة الظروف السياسية، الاجتماعية، والاقتصادية التي بدات تعرفها مجمل الجزائر في هذه الفترة . تبيّن المعطيات التاريخية المتعلقة بنشأة السينما الإستعمارية في الجزائر أن هذه الأخيرة كانت مرتبطة بالسلطة الإستعمارية، خاصة العسكرية منها ، و كانت تستخدم كأداة دعائية لترويج مخططات السياسة الإستعمارية ، أفكارها و إيد يولوجيتها .

يتضح هذا من خلال الحرص الشديد الذي كان يبديه القائمون على هذا القطاع الحساس، مدنيين أو عسكريين من أمثال " مارسل لاريبي " الذي كان ينوه بأهمية السينما، و دورها الدعائي ، وبالتالي ضرورة إنتقاء الرجال المسيرين لها الذين يعرفون جيدا الأهداف المتوخاة من وراء إستخدام هذا القطاع .

فبعد سنين من الغزو الفرنسي للجزائر بدأت هذه الأخيرة تعرف موجات من المغامرين من مختلف الجنسيات والإختصاصات. من بينهم المصورين الشمسيين الذين كانوا يلتقطون صورا مدّعين أن هدفها الأساسي هو: " تقديم معلومات و شواهد وليس التعليق أو الكشف عن أمر ما . ."

هذه النظرة " الحيادية " ما هي إلا تغطية دعائية، حيث عملوا ، بصورهم الملتقطة على تمهيد الطريق أمام التوسع الإستعماري سواء في الجزائر أو في البلدان الأخرى من خلال المعلومات التي قدموها عن حياة و أوضاع الاهالي ، مثال

ذلك دي " لامبرازا" الذي أقام في قبيلة سيدي الشيخ لفترة محددة، و بذلك قد قدم معلومات هامة عن هذه القبيلة التي خاضت ثورة ضد الاحتلال الفرنسي و بالتالي فشل هذه الثورة.

إن الصورة الفوتوغرافية ما هي إلا أداة دعائية وظفها الاستعمار لاحتلال البلاد، كذلك كان الأمر مع السينما، والفرق الوحيد بينهما ان الجوانب الدعائية في السينما لم تكن تهدف الى التمهيد للإستعمار مثلما هو الحال للصورة الشمسية، و السبب هو أن فترة دخول السينما الى الجزائر تتميز باحتلال معظم أجزاء البلاد، و إنتشارها في الأوساط العسكرية و بالتالي كانت تنتظرها مهمة دعائية أخرى و هي تكريس الاستعمار و تعظيمه. وعلى هذا الأساس فإن الصورة الكمية الصريحة التي قدمتها السينما الإستعمارية للريف الجزائري تحمل ضمنيا في ثناياها خطابا دعائيا متعدد الأبعاد و الأهداف.

فمن خلال هذه الصورة نستنتج ظاهرة منفردة في السينما الاستعمارية و هي تركيز المحتوى الفيلمي على المناطق الريفية الصحراوية، واتخاذها مجالا ديكوريا لنسج القصص و المواضيع الدرامية. فالتامل جيدا في هذه الظاهرة يلاحظ ان القصد من ورائها إلا غايات دعائية كبيرة لها ما يقابلها في الجوانب الواقعية من السياسة الإستعمارية. فكيف ذلك ؟

لقد بدأ إنتاج الأفلام في الصحراء ابتداءا من سنة 1922، تاريخ إخراج فيلم " الأطلنتيد " الذي يعد من أشهر الأفلام الاستعمارية، فهو مليئ بالدلالات و الإيحاءات الدعائية. فعملا بمقولة أن الفيلم يكون له مدلول دعائي و ايديولوجي، كلما راج و انتشر بين الجماهير، فإن " الأطلنتيد " تكمن جوانبه الدعائية فيما اثير من حوله من إشهار و دعاية، فشعاره الأساسي كان: "رجل تجرأ، وفنانين تحدوا المصاعب من أجل التصوير في عمق الصحراء" ، كذلك التركيز على إبراز ظروف الاخراج، و المصاريف التي كلفها و التي بلغت 600 الف فرنك.

كل هذه الحالة من الإشهار هدفها التأثير على ذهنية المشاهد و دفعه إلى القدوم إلى المستعمرة، فلقد كتبت "سيني مازغين" CINEMAGAZINE عن ما يجب أن يتركه الفيلم من آثار ما يلي :

" يجب على كل الذين يعيشون في مكتب بدون تهوية، في معمل في طرقات ضيقة، أن يعانقوا عظمة الصحراء و يرتجفون أمام الرمال المتموجة أن يتملوا بحرارة الشمس التي تملأ الأطلنتيد ." (18)

في هذا الوصف دعاية صريحة لسياسة الاستيطان في الأرض الجزائرية اذ تواصل سيني ماغزين : " الاطلنتيد يضع الحلم، و يعطي المثال الأعلى مثال للجمالية الخالصة التي تخلق الرغبة العاجة في الهروب الى جو السمفونية و الغرابة اللا متناهية (19)

لقد كان هذا الفيلم الى جانب أعمالا أخرى مثل: الماسة الخضراء، درب الجنوب، حديقة الله . . . الخ تحمل دعاية صريحة و مكشوفة للاستيطان .

قد يقول قائل إن هذه الدعوة، ما هي الا دعوة سياحية عابرة لكون الصحراء منطقة وعرة ، و الحياة فيها متعبة، فهي لا تصلح للاستيطان خاصة و ان الشمال يوفر فرص الاقامة الاكثر متعة و منفعة مادية و إقتصادية. غير أن التاريخ الإستعماري يكشف عكس ذلك.

ففي الفترة التي سبقت انتاج هذه الافلام، كانت هناك محاولات كثيرة لغزو و اختراق الصحراء عسكريا، و محاولة استصلاحها و اقامة اقتصاد زراعي بها . فالمحاولات الأولى لإحتلال الصحراء عسكريا، بدات في أواخر القرن الماضي و لقد لاقت مقاومة كبيرة من طرف قبيلة أولاد سيدي شيخ التي أقام بها في لامبراز، والذي يكون قد لعب دورا كبيرا في عملية التوغل هذه ، و الحقيقة ان الاهتمامات الاستعمارية بالصحراء تعود الى ما قبل هذا التاريخ ، و كانت في البدأ ذات جوانب استراتجيية و تجارية، بحيث يمكن خلق علائق بين القارة الأفريقية و بين الأجزاء المشتتة للأمبراطورية إ ستعمارية قامت إنطلاقا من مراكز ساحلية نحو فروع تجارية داخلية .

هذا ما كان يسعى إليه المارشال بيجو، و بصفة رسمية واضحة قام وزير الحرب تحت حكم " لويس فيليب" المارشال " سولت (SULT) سنة 1845 في تقرير رفعه إلى الملك، بتحديد الغايتين: الإستراتجية و التجارية من توسيع الإحتلال إلى الجنوب و جاء في التقرير :(20)

" يجب أن تؤلف الصحراء الجزائرية، أو لعبارة أخرى المناطق الواقعة بعد التلال، صنفا ثالثا من الجهات الإدارية. ففي هذه الجهات لا أثر للمعمرين، و لا تطؤها الجيوش إلا عرضا لقمع الفوضى أو لإعداد ظروف ملائمة لإقامة العلاقات التجارية أو توسيعها، و هي مناطق تفتح لنا المجال لطرق هامة في الحركة التجارية المؤمنة ."

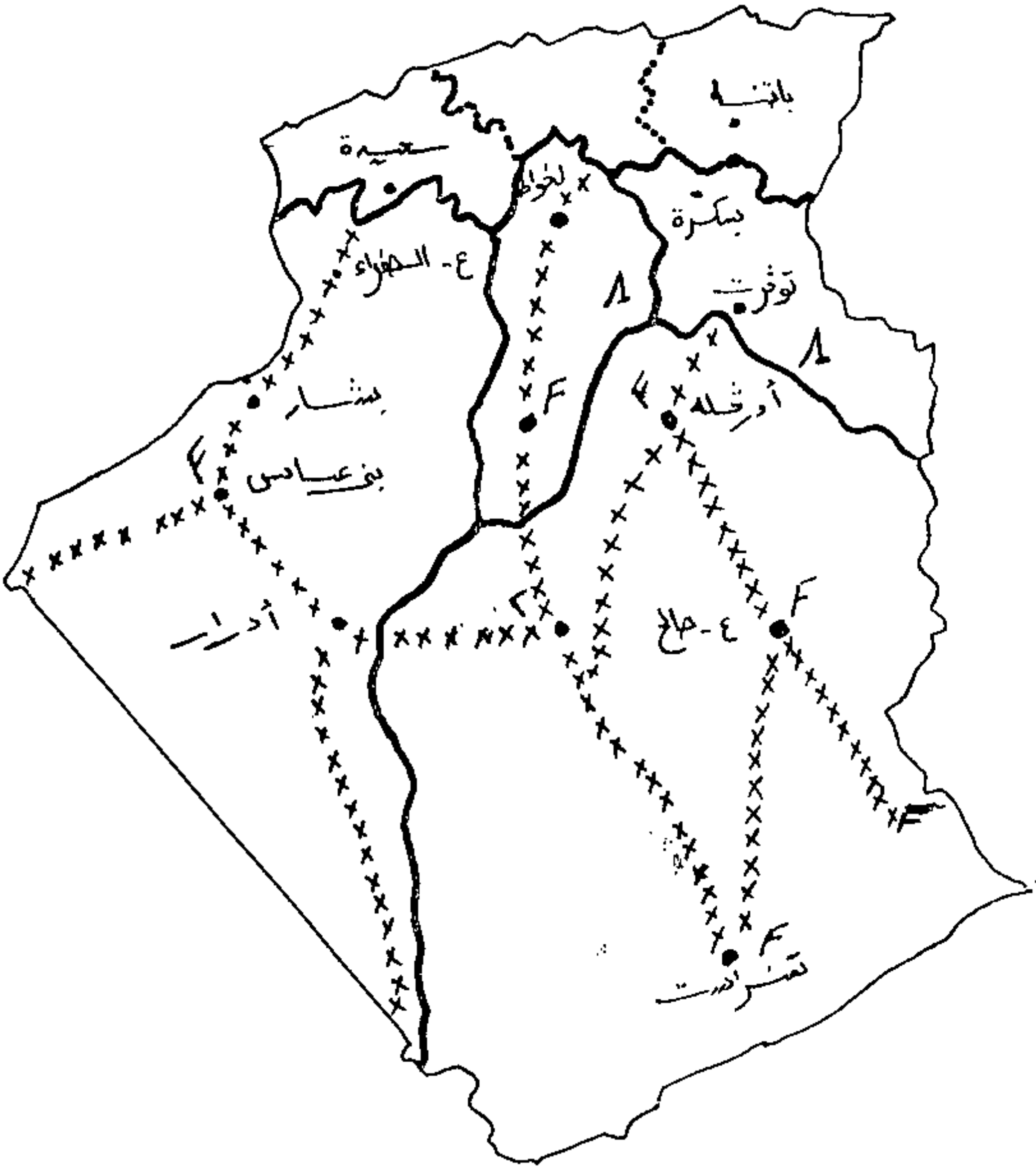
يتبين من هذا المشروع الاستعماري أن إختراق و احتلال الصحراء له أهدافا تجارية وعسكرية كبيرة. و ما التوسع العسكري في الجزء الأكبر من الصحراء الجزائرية

إلا دليلا على بداية المرحلة الامبريالية الهادفة الى اقتسام القارة الافريقية على القوى العظمى . فمع بداية القرن العشرين عرفت الصحرا الجزائرية عدة محاولات لاستصلاح الاراضي ، بناء إقتصاد زراعي ، وظهور مشاريع السكك الحديدية، واعمال المناجم (*). وهي تطبيقا لآراء رجال الاقتصاد الاستعماريين في ذلك الوقت و منهم " بول روا P. ROY الذي كانت رؤيته الاقتصادية المعروضة سنة 1909 تشمل إستغلال حركة البضائع واستخراج الخيرات المعدنية في الصحراء، اذ يقول في هذا المجال: " يتراءى لنا ان الصحراء على جانب كبير من الثروة المعدنية و المدخرات المنجمية المتنوعة" (21)

من هنا ليس من المستغرب ان تكون الافلام الاستعمارية المخرجة في الصحرا الجزائرية بوقا دعائيا لعملية الإستيطان في هذا المجال الجغرافي الحساس بالنسبة لسلطة الاحتلال، و هي بذلك تواكب و تعكس تاريخيا المحاولات العسكرية الفعلية لاختراق و إحتلال هذه المنطقة، و اقامة المستعمرات، و توطين العنصر الاروبي فيها .

كما ان الافلام التي تناولت شخصية و مسيرة المبشر شارل دي فوكو مثل " نداء الصمت" ، الطريق المجهول" ، حاولت في ظاهرها إعطاء لمسيرة الرجل طابع التصوف و السلم، و نشر " الكلمة الطيبة" . لكن في حقيقة الأمر ان الدعاية الاستعمارية تبدو قوية في هذه الافلام . فمهمة دي فوكو في جوهرها مهمة استكشاف و لتحري الاوضاع السكانية و الاجتماعية من اجل استمرار الاحتلال ، فحياته التي قضى جانب منها في المغرب و الجنوب الجزائري ، وكتاباته و مراسلاته ، تكون قد افادت كثيرا الاستعمار في اختراق الصحراء، و غزو المغرب سنة 1911 . و الدليل على ذلك ان اماكن تصوير حياة الراهب دي فوكو تتواجد في المناطق العسكرية، بل امتدت إلى أقصى الجنوب (تمنراست) الى النقطة التي وصلتها البعثات المدنية - العسكرية، مرورا بالمكان الذي التقط فيه الكلونيل " طاهون" مجموعته الفوتوغرافية (انظر الرسم رقم: 02)

ان هذه الالتقاء في نقطة جغرافية واحدة ليس مرده الصدفة و لكنه مدروسا و وراءه اهدافا دعائية و ايديولوجية . فهذا الراهب يكون قد لعب دورا كبيرا في انجاز بعض اهداف السلطة الإستعمارية و هي اكما الإستيلاء و اقامة السلطة الاستعمارية بصورة تدريجية في المساحة الواسعة الواقعة بين افريقيا الشمالية و المناطق المتاخمة للصحراء. فبالنسبة لشارل دي فوكو كانت غاية الوجود الفرنسي في الصحراء كما في شمال افريقيا لا تقتصر على مجرد السيطرة السياسية و السيادة الجامدة للقانون الفرنسي على شعوب اجنبية متروكة تماما لوحدها . ان هذه السيطرة السياسية المرتكزة على الغلبة العسكرية ، يجب بحسب رايه ان تعد العدة للسيطرة على الأفكار، وعلى المدى البعيد لمؤالفة القلوب و السير بالنفوس نحو الحقائق المسيحية . فدور العسكري ، الراهب، و رجال السياسة و الفكر في نظر دي فوكو، هو دورا لتحضير " و " التنصير" .



Λ - مناطق عسكرية

Γ - المكان الذي التقط فيه الكولونيل " طاهورنز" مجموعته الفوتوغرافية .

F - أماكن تصوير حياة الراهب " شارل دي فوكو .

xxx - مسار البعثات المدنية العسكرية .

(رسم رقم : 2)

ان مهمة " التحضير و التنصير" تنطلق من فكرة غلاة الإستعمار الذين يصفون ثقافة الأهالي و دينهم، " بالعقم" و " التخلف" وحياتهم بالبدائية " و "الهمجية" . هذه الإختلاقات ما هي إلا غطاء دعائي لتحقيق الهدف الأساسي في السيطرة و الإستعمار. يتبين هذا من إحدى مقولات " دي فوكو" نفسه حول ما يسميه " لوتيستر الحكم الصالح " اذ كتب سنة 1912 :

" لو تيسر الحكم الصالح لأصبحت هذه الامبراطورية الواسعة في خلال خمسين عاما إمتداد لفرنسا. أما إذ حكمت حكما سيئا و للأسف أي . . . بدل أن تحضر . . . او تفرنس فإن هذه الامبراطورية الجميلة سوف تفلت من إيدينا بكاملها." (22)

من هنا كانت مهمة الإيديولوجيا الاستعمارية و مجمل اجهزتها و منها السينما هي العمل على تحقيق هذا الهدف. فلقد قامت السينما بعكس جلّ تطورات الإستيطان خاصة في الصحراء بطريقة ضمنية عن طريق اختلاق الوضعيات البعيدة كل البعد عن الواقع الجزائري ، مثل: أسطورة اثينيا في الاطلنتيد محياة التواضع و " الرهبنة" في "نداء الصمت" الشهرات الأوروبية بين النخيل في " حديقة الله " . كل هذا من اجل تأسيس بناء = دراميا دعائيا يوثر على ذهنية المشاهد، و يقوده بطريقة ذكية الى تبني الخطاب الايديولوجي الضمني في هذه الافلام.

الجوانب الدعائية الاستعمارية تبرز بقوة في جميع الافلام الاخرى تقريبا لكن بطريقة متفاوتة. أهمها فيلم "عطش الرجال " الذي يصور قدوم المستوطنين الاوائل، وفيه دعوة صريحة لتشجيع الاستطان، و ابراز ان المستقبل في هذه الارض مرهونا بالعمل الدورل و تحدي المشاكل و الصعاب، و هو يمجد السنوات الاولى من الاحتلال التي تميزت بالإستيلاء على الأراضي بالقوة، و ابادة القبائل، و تطبيق التشريعات العقارية أي مواكبة الشكل المادي و المعنوي للاستيطان و المستوطنة.

هذا الشكل بلغ ذروة التطور مع بداية العشرينات نتيجة تركز المشروع الإستيطاني . هذا ما يظهر في "سراتي المرعبة" وفيه يتجه الخطاب الدعائي الى فرض القانون الإستعماري الذي افرزته عملية الشكل هذه و ما صاحبها من ظروف جديدة اجتماعيا واقتصاديا و سياسيا.

قمة الدعاية الاستعمارية تتجسد في فيلم " البلد " لـ " رونوار" الذي أعد خصيصا لإحياء الذكرى العووية لاحتلال الجزائر، وفيه تمجيدا كبير لهذا الاحتلال مبرزا الدور " التحضيري " و " التعميري " الذي قام به في هذه الأرض. أما المستوطنة

فقد صورت باعتبارها الأرض الموعودة التي تمنح الثروة والمال، وتكافئ كل مجتهد و السعادة، فالقادم اليها تعطيه الفرصة لإيجاد مكان له تحت الشمس. أما الافلام التي تناولت شخصية العسكري، ففيها دعاية كبيرة للمؤسسة العسكرية الاستعمارية، و اعتبارها رمز القوة والإنضباط هذا العسكري الذي كان بالامس يقتل الأهالي و يبيدهم، يصبح اليوم عنهم من "قطاع الطرق" و "لصوص الصحراء".

فالمؤسسة العسكرية في هذه الافلام تبرز كقطاع لاعادة الاعتبار لؤلائك الذين لفظتهم مجتمعاتهم، وبالتالي الانضمام لهذه الموسسة يعيد لهم "الشرف" و "التقدير" ليصبحوا رجالا" أقوياء" و "أشداء". ففي منطق الإستعمار عندما يتحول القتل و الإبادة إلى مهنة و شرف يصبح القاتل إنسانا كالآخرين، بل أكثر إحتراما كما هو الحال بالنسبة لجندي "جوقة الشرف".

إن أهم ما يميز ارتباط الخطاب الدعائي السينمائي بالايديولوجية الاستعمارية، هو ما يلاحظ في فيلم "زيتون العدالة". فالدعاية فيه تراجعت كثيرا عن الكثير من خصائصها في "عطش الرجال" او سراتي المرعب". اذ اصبحت تركز على الدعوة الى السلم والتعايش في إطار اندماجي.

هذه الدعاية الجديدة تواكب تاريخيا مرحلة انهيار الظاهرة الإستعمارية التي عجلت بها ثورة التحرير. فالخطاب الايديولوجي الذي يقدمه هذا الفيلم يوكد حقيقتين اساسيتين :

- تصدع وإنهيار النظام الاستعماري المبني على التناقضات والاستغلال وبالتالي فانفجار هذه التناقضات أدى إلى فنائه.

- ارتباط الدعاية السينمائية ارتباطا عضويا قويا بالإيديولوجيا الاستعمارية، ومواكبتها لكل مراحل الاستيطان في الريف والجزائر عموما.

فالدعاية السينمائية التي تبرز المستعمر باحثا عن وجوده المادي في "عطش الرجال" تبرزه واضحا وفارضا لقانون هذا الوجود في "سراتي المرعب"، إلا أنه في النهاية يبدو فاقدا و باحثا عن هذا القانون الذي يضمن بقاءه واستمراريته في "زيتون العدالة"

(III . 2) الإستيلاب :

من أهم خصائص ومعالم الخطاب الإيديولوجي الذي تقدمه الصورة الصريحة للريف الجزائري في السينما الاستعمارية، خاصة الاستيلاب الذي يتواجد عادة

في العلاقة الموجودة بين ظاهرتين، والتي تتميز بالقوة وعدم التكافؤ. مثال ذلك علاقة المستعمر والمستعمر. فالمستعمر يحاول جاهدا لضمان وجوده و مصالحه بتزييف وتوشيه واقع المستعمر، وغرس هذا التزييف في ذهنيته وإقناعه بأنه الواقع الفعلي.

كلمة استلاب مرادفة لكلمة "ALENATIO" اللاتينية وفيها تفسير قانوني (إنتقال أو بيع مال أو حق) وتفسير سيكولوجي (الضعف الفكري العام) وتفسير علم الإجتماع (إنحلال الرابطة بين الفرد والآخرين) وتفسير ديني (إنحلال الرابطة بين الفرد والآلهة) وفي اللغة الالمانية ترتدي كلمة "ENTIEMDUNG" (تعني حرفيا، جعله غريبا عن) معاني متعددة، ولكن موازية إلى حد كبير لمعاني "ALENATIO" اللاتينية (23)

لقد اشتهر استخدام هذا المفهوم في علم الاجتماع الغربي والماركسي على الخصوص، وهو يرتبط كثيرا بالتطورات الهامة التي عرفها النظام الراسمالي وما صاحبه من إستغلال وأزمات نفسية وإجتماعية، حيث انتشرت مقولة ان النظام الرأسمالي يسلب قوة العمل والإنتاج لدى الفرد بمقدار ما يجعل تحقيق الحاجات الاساسية صعبا، مثل الحاجة الى الجوانب الإبداعية و الإجتماعية (عند فروم) . وهو يشير الى كون البنى الإجتماعية تحرم الفرد من إمكانية تحقيق رغباته الخاصة وترغمه على تحقيق، رغبات الآخر (عندها برماس) ، وعلى الشعور بالعبثية الذي ينجم عن تعقد النظم الإجتماعية التي لا يتوصل الفرد إلى فهم كيفية عملها (عند كارل مانهايم) (24) ... وهو يعني عند هيجل فكرة إضفاء الموضوعية أو فكرة التشيؤ عند كارل ماركس.

إستعراض مثل هذه المفاهيم المستمدة من واقع العالم الرأسمالي ليس الهدف منها الغوص كثيرا في تحليل هذا المفهوم، بقدر ما يهدف منها إستخلاص بعض الجوانب التي تنطبق على موضوع الدراسة، إذ أن الظاهرة الإستعمارية في الجزائر في كثير من صورها، امتداد للظاهرة الرأسمالية. فاذ كانت الثنائية الرأسمالية تتألف من قطبين أساسين هما : رب العمل - العامل، فان الثنائية الاستعمارية تتألف من المستعمر و المستعمر، اللذان تحكمها علاقة تتسم بكثير من خصائص علاقة رب العمل بالعامل، بل في أغلب الأحيان تعد اكثر تعقيدا و مأساوية.

من خلال التعريفات السابقة التي اعطيت لمفهوم الإستيلاب يتضح أن العلاقة بين المستعمر والمستعمر في إطار الثنائية الإستعمارية وايديولوجيتها تشير الى إنحلال وإنعدام الرابطة بينهما. وعلى مستوى آخر محاولة الإيديولوجيا الاستعمارية فك وحل الرابطة التي تجمع بين الواقع الفعلي للمستعمر، وافكاره وما يعتقده حول الإستعمار، حول نفسه ومحيطه. ولقد لعبت الأشكال الفكرية والمعرفية المختلفة (علم الاجتماع رواية، مسرح ... الخ) دورا كبيرا في تدعيم وتكريس هذه العلاقة الإنحلالية خاصة السينما منها.

فصورة الريف في السينما الاستعمارية تقدم خطاب ايديولوجيا يعمل ضمن هذا الإتجاه. اذ يهدف الى غرس في ذهنية الجزائري صور إيجابية عن الاستعمار، بالرغم من كونها ضمنيا تتناقض تاريخيا مع واقع هذا الفرد لكن اظهارها هنا يكون بالقدر الذي يجعل منها فكرة مقبولة في الذهن على النحو الذي يتوخاه الإستعمار، ولا يتفطن اليه الفرد المستعمر بمعنى آخر قولبة الذهن وتنميطه على تقبل واقع ما. والنتيجة من كل هذا اضفاء الموضوعية والشرعية على الظاهرة الإستعمارية والسؤال هنا: كيف يبرز كل هذا في الخطاب الإيديولوجي الإستعماري الذي قدمته السينما ؟

تمّ التطرق في أماكن سابقة من هذا البحث ان غالبية الافلام الاستعمارية في الجزائر، اخرجت في مناطق ريفية، والصحراء على الخصوص هذه المعطيات تعطي مؤشرا هاما عن فكرة الإستيلاب الإستعماري. فاهتمام السينمائيين الاستعماريين بالصحراء اكثر من المناطق الريفية والساحلية على الخصوص يبدو للوهلة الأولى مدفوعا باهتمامات غرائبية وفضولية. وبالتالي فهو بريئا وحياديا، غير أن العملية فيها قصدا وأسبابا فالمناطق الساحلية هي مجال تركز السياسة الإستيطانية بكل ما تحمله من إستغلال وعنصرية وتهميش إتجاه الاهالي الريفيين الذين يتواجدون بقوة في هذه المناطق، بكل ما يعيشونه من مظالم، وفقر وبؤس وبالتالي فهذا الواقع يفسد على السينمائي الاستعماري في اشباع شهيته من الغرائبية والأحلام.

لذا فأولى مظاهر الإستيلاب في السينما الإستعمارية: تجاهلها لواقع الأهالي الذي يعني التسليم بتحقير وعدمية هؤلاء. هذه العدمية في بعض الأحيان لا يجب ان تكون مطلقة، لهذا فالصحراء توفر من العنصر الأهلي بقلته ما يكفي لصنع ديكورا ملائما وكافيا لإشباع الرغبات وتجسيد الأفكار وبالتالي تقديم الإنطباع بأن الحياة في المستعمرة تتميز بالسلم والهدوء، بعيدة عن كل مظاهر الإضطراب والفوضى،

امـا من حيـث المحتـوى الذي تقدمـه الصـورة السينمائية للريـف،
فان فكـرة الاستيـلاب تتركـز على موضـوعات تهـدف الى تمييـع و تشويـه العلاقة
التي تربـط الأهلـي مـع واقعـه الفعـلي و الموضوعـي ، و مـع ما يجـب ان يعتقـده
حـول هـذا الواقـع من ناحيـة اخـرى ، و استبدالهـا بقوليـة و تخديـر ذهنـي يرى
من خـلال هـذا الواقـع المميـع أمـرا بديهيـا .

فالتركيـز على موضوعـات الحـب، و المغامرات البطوليـة التي تجعـل
من الصحـراء ديكـورا ، ما هـو إلا تشويهـا للواقـع المعـاش، و ابعـاد انتباه الأهالي
في التفكيـر و الوعـي بوضعيتهـم المترديـة التي يعيشونهـا يوميـا ، في ظل التسلط
الإستعماريـة .

ظاهرة الاستيـلاب تتواجـد في محتـوى غالبيـة الأفلام الاستعمارية
حتى الأولى منهـا التي تعكـس بوضوح هـذه الفكـرة، انطلاقـا من تصويـر شخصيـة
الأهلي ، تصويـرا سا خـرا و مضحكـا . هـذا الاتجـاه كـان سائـدا بكثرة في هـذه
المرحلـة ، لأسبـاب بسكولوجيـة ، اذ اصبحـت تشكـل فترة نهايـة الإرتباك و التخوف
التـي نتجـت عن الصعوبـات و العوائـق التـي تعرض لها الاستعمـار اثنـا عمليا ت
الاحتـلال و الاستيطـان و ها هـم بعد استتباب الأمـور و نجـاح المخطط الاستعماري
يفتحـون المجـال للتسليـة و الترفيـه ، هـذا ما يبـرز من الكتبا ت الإثنوغرافيـة
العسكريـة الاستعماريـة لسنوات 1890 ــ 1895 ، فهذا فليب لوكـاس " E. LUCAS "
و جـون كلـود فاتان " C.VATIN " يكتبـان: " الضحـك يتواجـد في الحيـن، لأن
المخـاوف قـد مـرت، فلمـاذا لا يستعمـل من أجـل إثارة الضحـك" (25)

هـذه النظرة كانت متفشيـة في كافـة الأوساط الاستعماريـة
و منهـا السينما . فافـلام " مليس" الأولى (المعلـم المضحـك) و رونـي كلير(اليتيم) ،
تـدور حـول هـذه النقطـة، اي اتخـاذ من شخصيـة الاهلـي موضوعـا للتسليـة و
اثـارة الضحـك و السخريـة . فهـم ينطلقـون في ذلك من فكـرة بدائيـة و تخلف هؤلاء
فالبدائـي غالب مـا تكون السيطرة عليـه صعبـة، لذا من أجـل " استمالته وتليينه "
يجـب اضحاكـه .

ضمـن هذا المنطـق الاستعمـاري يكمن الإستيـلاب . إضحاك
هـذا الإنسـان يعنـي بكـل بسا طـة تنميطـه على نحـو ما يجعلـه ينسى واقعه
الحقيقـي كمستعمـر يعيش أوضاعـا إجتماعيـة مترديـة، و بالتالـي تجاهـل وجـود
كيـان أجنبـي على ارضـه يستغلـه ، و يكـرس حالـة التخلـف على وضعيتـه .

عمليـــات القفـز على الواقــع الفعلــي الذي يعيشه الأهالي في السينما الاستـعماريـة تطـرح جليـة في الأفـلام التي تناولت شخصيـة المـرأة اذ تستغل شخصـيتها لتبرير وضعيات وأهدافا إستعماريـة، تتناقض والواقع التاريخي الـذي عاشـه الأهالي . فالمرأة هنـا، هي موضـع اللعبـة السويسو- اقتصادية . وفـي اطار هـذه الوضعيات، تصبح هذه الشخصية بديلا للأرض المسلوبة، وقيم وعـادات الحياة الاجتماعية المتغتصبة، التي تميـز طباع الأهالي خلصـة الريفيون منهـم .

عمومـا ، لو تـمّ عقد مقارنـة بين رمـوز و دلالات الصورة الصريحة التي قدمتها السينما الاستعمارية للريف الجزائري ، والمسار التاريخي الذي مرّ به هـذا الأخير . فان فكـرة الاستيلاب تكمـن في علاقـة الواقع والمتخيل السينمائي ، والذي يتجـلى من خلال هذا الجدول الذي يقدمـه " فرانســوا شوفالدوني " وفيه يضـع مقارنـة بين الواقــع الحقيقـي ، وكيفيـة انعكاســه في المحتوى السينمائي الإستعماري: (26)

المحتوى السينمائي الإستعماري	العلاقات الاجتماعية الحقيقيـة
مظهر الممثل الذي يلعب دوره	المستعمـر
مضطرب: يطوف و يتواجد في كـل مكـان، يظهر من ورا الجدران و الصخــــــوره	1) ـ يعيش في بلده وفوق ارضه
متخلف، حتى وان تحصل على شهادة من الجامعات الغربيـة	2) ـ مسيطر عليه سياسيا واقتصاديا
خرافي وعدواني : يهاجم الاعمال الخيرية ، المبعوثين، المهندسين والاساتذة، أي كل الذين يحملون الكلمـة الطيبـة .	3) ـ مرتبط و متمسك بما بقي لـه من مخزون ثقافي ما قبــــل استعمــــــاري
باحث عن المشاكل ، ماكر، حقيـر و قـــاس	4) ـ حاقد من جراء حسابات قديمة عازم على تصفيتهــــا
باحث عن المشاكل ، ماكر حقير و قاس	5) ـ حذر بالضرورة قاطع للاتصال مع الآخر، عندما تكون علاقـات القوة في غير صالحه .

في هذا الجدول مقابلة بين العلاقات الواقعية (اجتماعية، اقتصادية، سياسيـة) و بين العلاقات المتخيلة التي تبرز في الإنتاج السيني درامي الإستعماري ، و لو تـمّ توضيـح هذه المقارنـة اكثر بعمق التحليل، فان ذلك يتمم كما يلي :

(1) ـ المستعمر يعيش في بلده و فوق أرضه ⟸ يطوف و يتواجد في كل مكان يظهر من وراء الصخور و الجدران

تاريخيا تبين أن الجزائري الريفي إنسان يحب الحرية و يرفض السيطرة و الإذلال، يقدس أرضه كونها رمزا لوجوده وإستمراره . و لما جاء الإستعمار جرده من هذه الأرض مستخدما شتى الوسائل، و النتيجة أن أصبح الأهلي فاقدا لها و مجردا من أملاكه . هذه الحقيقة تعكسها السينما الإستعمارية في تيه هذا الأخير و تواجده في كل مكان. و الواقع أنه تائه لأنه فقد الأرض، و ها هو يبحث عنها، و طرق إسترجاعها. فإبراز الأهالي مثلا بزوس بنادقهم في فيلم " واحد من الجوقة" إلا دليل على ذلك. لذا فعملية الإستيلاب هذه يصور الأهلي من خلالها على شكل شبح يصادف في كل مكان، و هذا يحمل معنيين :

ـ البعد و التباعد الموجودين بين المستعمر و المستعمر، رغم متطلبات العمل و مقتضيات الإحتكاك.

ـ إن المستعمر لم يعد يخاف من المستعمر كمنافس له على الأرض فقط بل إن خوفه أصبح يتجسد في شبح وجوده التاريخي على هذه الأرض و الأشباح تحمل من الألغاز ما يعجز العقل عن تفسيره في بعض الأحيان، و لقد تحولت فعلا هذه " الأشباح " الى قوة عارمة و أحدثت زلزالا في كيان الكتلة المستعمرة، لم تكن لا إيديولوجيا ولا الإدارة الاستعمارية تتصور أن مناطق بكاملها تثور و تتنفس. حدث ذلك في ماي 1945 و أدى الى حدوث بداية لحظة وعي بإنسداد المخرج و إنغلاق الافق و حتمية التفكير في البديل. و لقد كان هذا البديل من طرف الجزائريين هو تفجير ثورة نوفمبر 1954، و التخلص نهائيا من هذا الكيان الإستعماري الغريب عن الأرض الجزائرية .

(2) ـ مسيطر عليه سياسيا وإقتصاديا ⟸ متخلف (حتى و إن تحصل على شهادة من إحدى الجامعات الغربية)

إن التاريخ الإستعماري هو تاريخ السيطرة السياسية و الإقتصادية التي مارسها على الشعب الجزائري و خاصة الريفيين منهم . و من أجل تبرير هذه السيطرة أختلق الإستعمار كثيرا من الحجج التي راجت في الأعمال الابداعية و منها السينما و التي تركز على " تخلف و بدائية" الأهالي . و بالتالي ضرورة نشر " الحضارة و المدنية" الأوروبية بينهم. مثل هذه الحجج انعكست في المخزن السينمائي الاستعماري الذي يدور حول تصوير هذا " التخلف" و " البعد الحضاري" الذي يفصل المستعمر و المستعمر، حتى و إن كان هذا الأخير متعلما. فإنه يحمل في ذاته " بذور التخلف" بطريقة غريزية . هذا ما يظهر من عدد من الأفلام مثل: " الغرب" و فيه تصوير لفتاة مثقفة لكنها " خائنة" و متعاونة مع

قــوى " الشــر" . أو فيلــم عاصفة الذي يبرز عنصريــة و رفض المستعمر للآخر، حتى و إن كان لا يختلف عنـه كثيـرا في الثقافـة أو مستـوى الحيـاة الاجتماعيـة .

(3) ـ مرتبط و متمسك بما يقي له من مخزون ثقافي ما قبل إستعماري	⇄	خرافي وعدواني : يهـاجم المبعوثين و الأعمال الخيرية المهندسين و الأساتذة أي كل الذين يحملون الكلمة الطيبـــة .

إن المخـزون الثقافي و الإجتماعـي للشعب الجزائري شكـل عبر العصـــور القاعدة الأساسية، و النسق المتماسك الذي كان يحميه من كل محاولات الإستحواذ و الإستئصا ل . ففي الفتـرة الإستعمارية مثلا كانت الجوانب الإجتماعية، و الثقافية و التراثية مثل صور التـعاون، التكافل، و الطابع الجماعي للحياة المدعمة بالقيم الدينية التي كان يوفرها الإسلام، عاملا أساسيا في الصمود ضد السياسة الإستيطا نية التي عملت بكـل الوسائـــل لتحطيـم هذا المخزون التاريخي لتسهيل عملية الإستحواذ و السيطرة .

مظاهر التمسك بهذا المخزون تصوره السينما الإستعمارية، وكانه تقوقـــع في الخرافـة و الشعوذة، الأمر الذي يجعل الأهلي إنسا نا عدوانيا و حقودا على كل مـــن يمس هذا المخزون . كل هذا توجد له مظاهر من خلال قطع الطرق و الإغارة على القــوافــل (في الافلام المغامراتية في الصحراء) أو خارجـا عن القانون و مناهضا للعسكري في (أفـلام جوقـة الشرف) و بعيدا كل البعد عن الحضارة و التمدن، رافضا لهما، مهاجما كل مـــن يحمل هذه الحضارة و "الكلمة الطيبة" التي تقدمها الديانة المسيحية في (الأفلام التـي تناولت مسيرة المبشرين، مثل نداء الصمت، الطريق المجهول)

إن هـولاء ما هم في الحقيقة إلا أد وات الإستـعمار، و مقاومـة الأهالي لهم راجـع ليس لكونهم يمثلون الحـضارة، و لكن لكونهم يستخدمون هذه الحضارة لتكريس السيطرة وجعل الغطاء التمديني كبديل للأرض المسلوبة و القيم المطموسة التي ترمز لشخصية الفرد الجزائري التاريخية .

(4) ـ حـاقد من جراء حسابات قديمة عازم على تصفيتها	═	باحث عن المشاكل ماكر حقيـر و قـــاس .

هذه المقابلة مرتبطة إرتباطا سببيا بالسـابقة . فطبيعـيا أن يتولد الحقد و الكراهية إتجاه جسم غريب و هو الإستعمار الذي أستولى على كل شي و فرض إحتلاله بالقوة و العنف إتجاه السكان الأهالي الذين نراهم بين الفينة و الأخرى يحاولون إسـترجـاع أرضهم من خـلال تلك التمـردات و الثورارات التي كانوا يقومون بها، إبتداء من ثورة الأمير

عبد القادر حتى ثورة نوفمبر 1954.

محاولات الإسترجاع هذه ترجعها السينما الاستعمارية ليس إلى الأسباب السابقة الذكر، و إنما إلى مكر هؤلاء الأهالي، و "نذالتهم"، و قسوتهم التي ترجع إلى طباعهم "البدائية المتوحشة" البعيدة على كل تحضر، وكأنها تريد القول أنه ليس هناك ما يبعث عن الإضطراب والفوضى في هذه البلاد فالوجود الاستعماري أعاد إليها روح الحياة وجعل منها "جنة فوق الأرض" يعيش فيها الناس في آمان وإستقرار، لكن هؤلاء "الفوضويين، والهمجيين" يريدون تحطيم هذا الإستقرار وحياة الهدوء.

هذه الصورة تبرز في غالبية الأفلام الاستعمارية، فهي ان لم تصوره كمهزلة و مضحكة فانها تعطيه طابع المكر والحقارة وكل الصفات الذميمة.

(1) ــ حذر بالضرورة قاطع للإتصال مع الآخر عندما تكون موازين القوى في ____ غير صالحه. منافق وحقير، يتسلل من وراء الجدران و يطعن ليلا، يسمم، يحتجز إمراة الأروبي كرهينة.

إن الانسان الجزائري الذي تعرض لإستغلال و مظالم الإستعمار طويلا، أكسبه تجربة جعلته حذرا وخائفا، هذا الخوف لا يعود إلى طبيعة فيه وإنما إلى الأساليب الجهنمية التي طبقها الإستعمار ضد الأهالي، كما أن ضرورات الإحتكاك التي فرضتها تركز قوة الوجود الإستيطاني، جعلت من هؤلاء يدخلون في علاقة مع المستعمر غالبا ما كانت إستغلالية، إستلابية و مشحونة بالتوترات والإنقطاعات (ثورات، تمردات، إحتجاجات ... إلخ).

هذه الإستيراتيجية التي فرضتها الظروف و متطلبات الدفاع عن النفس يرجعها المحتوى السينمائي الإستعماري إلى نفاق هؤلاء وعدم تعاونهم مع الإستعمار و هذا من أجل تبرير إستخدام القوة ضدهم في (سراتي المرعب)، وحتى المتعاونين منهم فهم دونيين في (الأفلام التي تناولت شخصية القايد). ولهذا السبب فهم [أي الأهالي) أصحاب مكر و دسيسة وخداع، يهاجمون ليلا و يطعنون في الظهر. وفي هذا دليل على الخوف من الشبح الذي يطاردهم في كل مكان. و يغرس في نفوسهم الشكوك حول الحاضر و المستقبل.

كما أن إحتجاز الأهلي لإمرأة الأروبي في (ظلال الحريم مثلا) ما هي في الحقيقية إلا تعبير عن ذلك الإختلال في توازن القوى بين المستعمر والمستعمر و بالتالي محاولة هذا الأخير إمتلاك بعض مكانيزمات هذا التوازن الذي تعد الأرض إحدى جوانبه الأساسية والتي تنعكس في شخصية المرأة في السينما الإستعمارية.

هذا العرض يبين أن من أهم خصائص الخطاب الإيديولوجي الإستعماري من خلال صورة الريف الجزائري في السينما : الإستلاب الذي يتواجد بقوة في كافة مراتب العلاقة الموجودة بين الواقع الفعلي للريف الجزائري و الواقع المتخيل سينمائيا ، و هو كذلك جزء من مختلف مظاهر الإستلاب الأخرى الموجودة في كافة النتاجات المعرفية و الإبداعية الإستعمارية مثل الرواية على الخصوص ، و التي تهدف من خلال التشويه و التزييف إلى حل و فصل العلاقة التي يجب ان تكون بين واقع الفرد الجزائري ، و ما يجب أن يعتقده عن هذا الواقع ، كل هذا من أجل تكريس النظرة ، التنميطية التي تجعل من مثل هذه الوضعية أمرا طبيعيا ، و في ذلك خدمة للإيديولوجيا الإستعمارية ، و إضفاءا للموضوعية و الشرعية عليها .

(III . ز) العنصرية و الإنسانية :

من خلال التعرض للمسار التاريخي للريف الجزائري عموما ، تبين أن العالم الإستعماري قائم على وجود ثنائية أساسية : المستعمر و المستعمر ، والعلاقة بين طرفي هذه الثنائية علاقة صراع ، و تناقض و ضمن هذه الرابطة التناقضية تشكل العنصرية إحدى المجالات الأساسية التي تغذي الإيديولوجيا ، و بالتالي تزيد من الفارق "الموجود" بين طرفي هذه الثنائية . ففيها كما يقول " بورديو" :

" . . . كلا المجتمعين يوجدان في إطار العلاقة بين الفوقي و السفلي ، و مفصولان بمجموعة من العوائق التأسيسية أو العفوية . . . إن الفئة الأروبية على المستوى الإجتماعي ، الإقتصادي ، و السياسي تحاول عن طريق الإيديولوجيا العنصرية تحويل امتيازاتها إلى حقوق . . . " (27)

اذن فالعنصرية التي تحكم العلاقة بين المستعمر و المستعمر ناتجة عن ذلك الإحساس بالتفوق المادي و المعنوي ، لدى المستعمر نتيجة لما يوفره له النظام الإستعماري من إمكانيات و إمتيازات تقوي لديه هذا الإحساس العنصري ، و تتجه إلى الحط من قيمة الآخر (الأهالي الجزائريين) .

هذا الإحساس الذي تولده الايديولوجيا الإستعمارية ، يرجع بدوره إلى الإتجاه الفكري و الفلسفي الذي كان سائدا في الغرب و يتغنى برقي الأجناس الأروبية ، و إنحطاط بقية الشعوب ، ثقافتها و حضارتها مثال ذلك رينان ، و " غونية " الذي يرى أن شعوب شمال افريقيا شعوبا بدائية و بربرية ، و إذ كان ابن خلدون كاتب كبير ، فهو بالتأكيد ترك لنا تاريخ هذه البربرية ، فهذا العقل الشرقي لا يفكر كعقلنا فهو بحاجة إلى تغيير . من هنا فالإستعمار في كثير من جوانبه ، إلا امتداد لهذه الإتجاهات العنصرية .

هـذ ه العلاقة الثنائية العنصرية يصفها " فانون" وصفا مذهلا مبرزا تناقضاتها و عنصريتها قـائــلا :

" ... و هنا العالم المقسم إلى قسمين يسكنه نوعـان مختلفان ... وما يقسم هـذا العالم، إنما هو أ ولا إنتساب المرء إلى نوع معين إلى عرف معين ... فالمرء هنا غني لانه أبيض وأبيض لانه غني .... وما يميز الطبقة الحاكمة أولا وقبل كل شي ليست المصانع ولا الأملاك ولا الرصيد البنكي إذ أن النوع الحاكم هو أولا وقبل كل شي النوع الذي جاء من مكان آخر ... النوع الذي لا يشبه السكان الأصليين هو نـوع " الإخرين" (28)

من هنا يتضح ان العلاقة الاساسية بين المستعمر والمستعمر هي علاقـة مبنية على التناقض والقـوة، وفي القوة تكمن العنصرية التي تتخذ كل الأوجه والطرق، و تنعكس في كل النتاجات الإبداعية منها المحتوى السينمائي الذي ابرز هذه الظاهرة بروزا متميزا . فمن خلال صورة الريف الجزائري في هذا المحتوى تتواجد هذه الثنائية كما يلي :

المستعمـــــر		المستعمـــــر
ـ الرجل العسكـري	تقابلها النماذج التالية	ـ المـــــــرأة
ـ المعمـــــر		ـ القـــــايد
ـ المبشـــــر		ـ الأهلي (الآخر يبز ككل)

إن المبدأ الأساسي الذي يحكم هذه الثنائية، هو مبدأ التنافي ، و الفصل المطلق، ففيه تنعدم كل واسطة ورابطة . فالحدود الوحيدة التي تجمع طرفيهـا هي الثكنات و بندقية العسكري في "جوقة الشرف" أو القوة والسوط في (سراتي المرعب) ، بل ان البندقية والسوط لا تكفي كوسائط بل تضاف اليها تسخير القيم الدينية، الأخلاقية والتربوية لجعل ، المستغل قويا و المستغَل خاضعا و ممتثلا ، وهذا ما روجته الأفلام التبشيرية التي كانت تصور إدعاء نشر الاخلاق المسيحية " الخيرة" غير أن جوهرها استعماري يعمل على تكريس العلاقة الاستغلالية العنصرية بين المستعمر والمستعمر .

مظاهر اخرى لعنصرية الخطاب السينمائي الاستعماري ، تظهر انطلاقـا من وصف الأهالي بالعدوانيين ، قطاع الطرق ، الأنذال ... الخ ، وفي ذلك امتداد و انعكاس الثنائية الاستعمارية الحقيقية التي طبعت تاريخ الجزائر المستعمرة، والتي تمضـي

حســب قول فرانتــز فانون :

" الى أقصى منطقها ،فتجرد المستعمَر من إنسانيته حتــى لتعده حيوانا . أنظر إلى اللغة التي يتكلمها المستعمِر حين يتوجه إلى المستعمَر. نجد أنها اللغة المستعملــة في وصف الحيوانات،أنهم يستعملون هذه التعا بير . . . أرواث المدينة الأصلية،قطعان الأهــالي ،تفريخ السكـــان تنمــل الجماهيــر." (29)

مثا هيم " التفريخ " و" لتنمّل" تشير إلى الكثرة المتسمة بالفوضى والدهائية المحقرة. وهذا ما عكســته السينما الإستعمارية من وراء تصوير الأهالي ككل،أو مجمــوع ضائع بيــن شتى عناصر الديكور الأخرى ،وفيه تغيب الشخصية الحقيقية للأهــلي الجزائــري إلى حد التــقزيــم والإختصار في شكل شبح فرض الخوف في كيان الإستــعمار، وبذلك أصبح الخوف هو القانون الأساسي السائد في الثنائيــة الإستعمارية .

فإذ كان جندي " جوقة الشرف" في السينما الإستــعمارية مثلا يتظا هــر ويدعي تحويل خوف الأهالي أمنــا وإطمئنانا ،فإنه في الحقيقية يحافظ على قانون الخوف وتكريســه . فهذا الجندي ما هو إلا نموذجا للعنف العاري الذي يبقى يمثل حلقة الوصل الوحيدة بين هذين العالمين المتناقضين . وبذالك فمن المنطقي أن يكون العنف العاري كذلك الوسـيلة لحل تناقضات الثنائية الإستــعمارية المبنية على العنصرية والفصل، وهــذا ما حــدث بإندلاع ثورة التحرير التي حــررت الفرد والأرض من آثار هذه العنصرية .بالاضافة إلى الجوانب العنصرية فإن هذه الثنائية تحمل في طياتها انقسامات أخرى تهدف إلى تفتيت الواقع الإجتماعي الريفي الجزائري ،وبالتالي ظهور النزعة الإنقسامية في الفكر والسياسة الإستعماريتين، والتي انعكست كثيرا في السينمــا .

فقبل ظهور هذه النزعــة في السينما ،كانت منتشرة بكثرة في الإختصاصات المعرفيــة الأخرى ،خاصة السوسيولوجيا الإستعمارية،فمن معالم الخطاب السوسيولوجــي الإستعماري ،طغيان المنظور الإنثوغرا في عليه كتبرير للسيطرة الإستــعمارية عن طريــق تقديمه التكوين الإجتماعي الجزائري ،وكأنه من دون تاريخ ،وبالتالي جامد ،كيلا يكــون للإ ستعمــار أية مسؤولية عن جموده بإعتباره حالة سابقة عليه . ولقد ركــز على دراســة البنى القبليــة والدين، اللسانيات، والثقافة الشعبيــة،كمجموعة من الوحدات العمود يــة المنفصلة والـمستقلة ذاتيا وظفت الإستنتاجات حولها ضمن سياسة تعمل على دمجها في بنى تسهل عملية الإختراق وتضمن الولاء للاستيطان . (30)

هذا المنظور الذي اعتمد في دراسة المجتمع الجزائري (الثقافة والتــراث) على أساس الجوانب الأحادية المنفصلة أدى إلى ظهور وتكريس التوجه الإنقسامي ، بمعنى

النظـر و معالجة البنى الإجتماعية في الجزائر ، بوصفها فسيفساء من الثنائيات المضادة الموجودة على كل المستويات :

الأثنيـة (بربر/عرب/ توارق) أو إيكولوجية (البرانية الغربا عن الجدن والمور "MAURES" سكان الحضر) أو طائفية (مسلمون و غير مسلمون) ، أو إقتصادية (السيبة والمخزن) ... أو هرميـة (السلام والأجاويد/الأهالي والكولون) (31)

سينمائيا تظهر هذه الإنقسامية من خلال استغلال لعادات وقيم وتراث الأهالي و جعله مصدرا لديكور المحتوى الفيلمي ، الإستعماري على شكل ثنائيات إنقسامية مثل: الرجل الأوروبي + المرأة الاهلية أو المرأة الاوروبية + الرجل الاهلي أو العسكري والكولون + الأهالي (الانذال، أشباح) + القـايد ... الخ .

أما على المحتوى الجزئي فتوجد هذه الإنقسامية من خلال تصوير الأهالي انطلاقا من تعدد أصولهم العرقية مثل: عرب، بربر، توارق، مزابيين ... الخ وضمن هذه الانقسامية يصنف كل عرق على حدى فالعربي هو ذلك الحاقد ، المنافق والمجرم، أما البربري فكان ينظر إليه في كثير من الأحيان انطلاقا من "خرافة القبائلي المتحضـر" والمختلف عن العربي ، يبرز ذلك في فيلم "على طريق القبائل" الذي يركز على القيم المنفردة التي تميز القبائلي . ففيه يبـدو القبائليون اناس مجتهدين، واذكياء و ذوي "ضميـر ديمقراطي" .

كل هذه الخصائص" تقربهم اكثر إلى الفرنسيين و تبعدهم عن العرب" وكتبريرا لهذا الاختلاف بين العربي والقبائلي ، فان السينما الإستعمارية تركز على المؤهلات المهنية لهذا الأخير: " إن الحرفي القبائلي ، رجل ماهر، يصنع الحلي والاسلحة والزخرفـة" (32) .

في هذا الوصف نزعة إستعمارية مقصودة لتحطيم روابط الوحدة و التضامن القائمة بين مختلف الأعراق الموجودة في الجزائر، و بذلك فهي تعمل بمقولة "فرق تسد" من أجل إحكام السيطرة على المستعمَر .

النظرة الانقسامية ما هي في الحقيقة إلا إمتداد الثنائية دوركايهم الذي يقسم فيها المجتمعات الى نوعين: مجتمعات يسودها التضامن الآلي ، و مجتمعات يسودها التضامن العضـوي .

لقد طرح دوركايم لأول مرة مفهوم "الانقسام" ، وعمد الى تصنيف منطقة القبائل ضمن نمط المجتمعات القائمة على أساس "التضامن الآلي أو التشبهي الذي يرتبط بالأسس والمبررات الأولية للترابط الإجتماعي مثل وحدة الدم أو الدين أو اللغـة ،

النظـر و معالجة البنى الإجتماعية في الجزائر ، بوصفها فسيفساء من الثنائيات المضادة الموجودة على كل المستويات :

الأثنيـة (بربر/عرب/ توارق) أوإيكولوجية (البرانية الغربا عن الصان والـمور *MAURES* سكان الحضر) أوطائفية (مسلمون و غير مسلمون) ، أو إقتصادية (السيبة والمخزن) . . . أو هرميـة (السلام والأجاويد / الأهالي والكولون) (31)

سينمائيا تظهر هذه الإنقسامية من خلال استغلال لعادات وقيم وتراث الأهالي و جعله مصدرا لديكور المحتوى الفيلمي ، الإستعماري على شكل ثنائيات إنقسامية مثل: الرجل الأوروبي + المرأة الاهلية أو المرأة الاروبية + الرجل الاهلي أو العسكري والكولون + الأهالي (الانذال،أشباح) + القـايد . . .الخ .

أما على المحتوى الجزئي فتوجد هذه الإنقسامية من خلال تصوير الأهالي انطلاقا من تعدد أصولهم العرقية مثل: عرب ،بربـر، توارق، مزابيين . . .الخ وضمن هذه الانقسامية يصنف كل عرق على حدى فالعربي هو ذلك الحاقد ، المنافق والمجرم، أما البربري فكان ينظر إليه في كثير من الأحيان انطلاقا من "خرافة القبائلي المتحضـر" والمختلف عن العربي ، يبرز ذلك في فيلم "على طريق القبائل" الذي يركز على القيم المنفردة التي تميز القبائلي . ففيه يبـدو القبائليون اناس مجتهدين، واذكياء وذوي "ضميـر ديمقراطي" .

كل هذه الخصائص" تقربهم اكثر إلى الفرنسيين وتبعدهم عن العرب" وكتبريرا لهذا الاختلاف بيـن العربي والقبائلي ،فان السـينما الإستعمارية تركز على المؤهلات المهنية لهذا الأخير: " إن الحرفي القبائلي ،رجـل ماهر، يصنع الحلي والاسلحة والزخرفـة" . (32)

في هذا الوصف نزعة إستعـمارية مقصودة لتحطيم روابط الوحدة و التضامن القائمة بين مختلف الأعراق الموجودة في الجزائر، و بذلك فهي تعمل بمقولة "فرق تسد" من أجل إحكام السيطرة على المستعمَر .

النظرة الانقسامية ما هي في الحقيقة إلا إمتداد الثنائية دوركايهم الذي يقسم فيها المجتمعات الى نوعين: مجتمعات يسودها التضامن الآلي ، ومجتمعات يسودها التضامن العضـوي .

لقد طرح دوركايم لأول مرة مفهوم "الانقسام" ، وعمد الى تصنيف منطقة القبائل ضمن نمط المجتمعات القائمة على أساس" التضامن الآلي أو التشبهي الذي يرتبط بالأسس والمبررات الأولية للترابط الإجتماعي مثل وحدة الدم أو الديـن أو اللغـة،

العلاقة وكأن عملية التصنيف مجرد إسقاط تعسفي لقالب نظري عام يلغي على مستوى الواقع - كل ما يتعذر إنصهاره .(33)

فلو قام دوركايم بدراسة الروابط القائمة التي كانت يمليها نظام الشريعة الإسلامية في تنظيم الأرض والملكية الخاصة والجماعية المتواجدة في الأماكن الجبلية، لتوصل أن هذا المجتمع فيه من الخصائص ما تقربه إلى المجتمع العضوي أكثر منه من الآلي .

غير أن الهدف الأساسي من وراء هذه النزعة هو وضع المجتمع الجزائري في صنف المجتمعات الآلية، أي تلك التي ما زالت تعيش حالة إجتماعية وتاريخية بعيدة كل البعد عن المجتمعات العضوية التي بدأت تعرف طريق التقدم . كل هذا من أجل إلصاق خاصية التخلف والبدائية على الواقع الجزائري وبالتالي تبرير السيطرة عليه بدعوى تحضيره و تمدينه .

هذا الاتجاه كان يتواجد في مختلف مجالات ومستويات الايديولوجيا الاستعمارية ومنها على الاخص السينما . التي عملت على عكسه وابرازه بصفة قوية ، بل ان طابعها التخيلي اضفى عليه تزييفات وتشويهات او بالاحرى تقزيمات خطيرة، الى حد جعل المجتمع الجزائري ، وبيئته الريفية لا يرقيان في بعض الاحيان حتى الى الحالة الآلية، بل يظهران عديمي الوجود ، وما هناك الا بعض معالم و مظاهر " البربرية و الهمجية " التي يجب " وضعها في الطريق السليم الذي يقود الى التطور "

اذن فالخطاب الايديولوجي الاستعماري كما برز في شتى مجالات الايديولوجيا الاستعمارية، والسينما واحدة منها ، يحمل كل معالم و بذور العنصرية والانقسام .فالعنصرية تاريخيا هي السلاح الاساسي الذي استعمله اي استعمار. فكما استخدم في الجزائر لسنين طويلة، فهو يستخدم الآن في مناطق شتى من العالم، مثل افريقيا الجنوبية و اسرائيل

(III . 4) - الاستشراق والتبرير التاريخي :

من أهم خصائص الخطاب الايديولوجي في الصورة الكمية التي قدمتها السينما الاستعمارية للريف الجزائري ، صبغته **الاستشراقية** . فلا استغراب في ذلك عندما نعرف ان معظم النتاجات المعرفية والابداعية، الاستعمارية كانت لها هذه النظرة، بل تعد مرحلة هامة من مراحل تطورها و مواكبتها لسياسة الاستيطان.

فالرواية مثلا كانت بداياتها (1830 - 1900) تتصف بالطابع الاستشراقي الاندهاشي الذي يبحث عن غرائب والغاز الشرق . وهي بذلك تواكب زمانيا تلك الاهتمامات بشرق اسطوري المتفشية في الأوساط السياسية الفكرية الفرنسية علمانية كانت أم دينية . بعد الرواية يأتي دور السينما التي عرفت تقريبا نفس المحتوى وكأن النزعة الاستشراقية أصبحت البداية في أي مجال معرفي أو إبداعي إستعماري .

فإذ كان الإستشراق في الرواية عرف بداياته الأولى، مع بداية الظاهرة الإستعمارية، فانه في السينما جاء متأخرا والسبب الأساسي في ذلك هو حداثة نشأة السينما كفن والتي لم تعرف بداياتها الاولى إلا في اواخر القرن الماضي.

بوادر النزعة الإستشراقية تتجلى قوية في السينما الاستعمارية كونها فنا يمتلك الوسائل والتقنيات الكافية للتعبير، الأمر الذي يجعلها الاكثر قدرة على تصوير غرائب الشرق.

فالسينمائيون الإستعماريون اصبحوا ينسجون الحكايات ويستلهمونها من أساطير الشرق وألغازه ويحاولون تجسيدها على الواقع الجزائري متخذين في ذلك الصحراء مجالا ديكوريا خصبا لإستحضار الأجواء التي جرت فيها هذه الاساطير، ومن الاهالي نوعا من لواحق هذا الديكور. كل هذا يحبك على الطريقة الاروبية وفي ذلك احساس بالمتعة والغرائبية. هذا ما يتجلى في الكثير من الأفلام مثل: "الف ليلة وليلة"، "إنشاء الله"، "شهرازاد"، في "ظلال الحريم"، وغيرها كثير. السؤال المطروح. لماذا هذا الإهتمام بشرق أسطوري خاصة في مرحلة العشرينات من هذا القرن؟ تعكس واقعا يختلف تماما عن واقع الذي جرت فيه حكايات هذا الشرق في الزمان والمكان.

اذ كان الخطاب الإستشراقي الروائي يواكب تاريخيا المراحل الاولى للاستعمار فإن ذلك يعني انه كان بصدد الكشف والتمهيد للاحتلال والتوسع الاستيطاني. اما بروز هذا الخطاب في السينما فيترادف في كثير من جوانبه مع التطور والتركز الكبيرين اللذان عرفتهما السياسة الإستيطانية في الأرض الجزائرية، وفي ذلك انطباع بان هذه الارض قد ملكت تماما. فلا إضطرابات ولا انتفاضات، بل كل ما هناك يوحي بالاستقرار والهدوء الذي يمنح المتعة والإستئثار، لما تجود به هذه الطبيعة من جمال وغرائب.

هذه النظرة الإستشراقية التي تبدو لأول وهلة حيادية عن كل هدف ايديولوجي مقصود، ما هي في النهاية إلا نزعة لحمل مدلولات ومؤشرات كثيرة تصب جميعها في خدمة السياسة الإستعمارية، فعلى تعبير إدوارد سعيد: "إن الإستشراق هو أسلوب غربي للسيطرة على الشرق".

هذه السيطرة لن تتحقق إلا بالبحث عن مبررات تاريخية من أجل الاستمرار والاستشراق يدخل في النهاية ضمن هذا الاتجاه:

فتصوير غرائب الشرق يتناقض تماما مع الواقع التاريخي الذي صورت فيه هذه الأساطير. والتي تتميز بإشتداد القبضة الإستعمارية على الأرض الجزائرية، وما نتج عنها من آثار اجتماعية، اقتصادية وسياسية خطيرة. بهذا استغل الخطاب الإستشراقي لتغادي التطرق الى هذه الأوضاع، وبالتالي خلق النظرة الاستيلابية والتبريرية لفكرة خلاء الأرض، وإنعدام الحياة الإجتماعية وما ينجم عنها من صراع مع المستعمر.

نكن ما هناك في رأيهم صحاري واسعة يقطنها البدوه الذين يعيشون حياة البدائية والتوحش،البعيدة كل البعد عن كل ما وصل إليه الإنسان الأروبي من تقدم وتطور في شتى المجالات. وما هذا في الحقيقية الا تعبيرا عن الميول الاستعمارية التي تسلم بانحطاط الشعوب المستعمرة (ومنها الجزائر) ، وتسميتها بالاعراق "الساقطة" او "المتخلفة" وإعلان شرعية استعمارها، وسلخها عن ثقافتها وتراثها الموسوم" بالبربرية و "التخلف".

النظرة الاستشراقية الى البيئة الريفية الجزائرية تشير ايضا الى محاولة اختلاق التبريرات والشرعية التاريخية في هذه الأرض،عن طريق مدّ نوعا من التقارب المتحذلق والوهمي بين الشرق والغرب، هذا الاخير الذي يزعم ان له إمتدادات تاريخية داخل البيئة الشرقية، ليس حبا فيها وانما من اجل استحواذها وتفريغها من كل اصالتها ومقوماتها.

من هنا ظهرت الكثير من الطروحات التي تدعم هذا الاتجاه، مثل متوسطيه لاتينية ومسيحية الارض الجزائرية. فلقد كانت مهمة الاستعمار حسب "لافيجري" تهدف إلى العمل على إمتثال الشعب المسلم "برجوعه الخياري للحضارة وإلى الإيمان القديم".

من اجل الرجوع بهذا الشعب الى الإيمان القديم، عمل مثقفو وايديولوجي الإستعمار على اختلاق الخلفية التاريخية لهذا الرجوع، عن طريق الدعوة الى مسيحية ولاتينية الارض الجزائرية. فعلى المستوى السينمائي تم نسج اساطير مستوحاة من حضارة الاغريق والرومان ، ومحاولة تجسيدها في البيئة الريفية الجزائرية.

يظهر هذا جليا في فيلم "الأطلنتيد" الذي يدور محتواه حول اسطورة غريبة تتمثل في شخصية المرأة "اثينيا". هذا الوهم الذي تولد في ذهن الكاتب بيار بونوا، وحاول جاك فيدر تحقيقه سينمائيا، ما هو الا تبرير تاريخي لإمتداد فرنسا، ومجمل أروبا في الجزائر وكافة أرض شمال افريقيا.

أسطورة اثينيا في "الأطلنتيد" مشابهة لأسطورة الإله مولوش عند الروائي "لويس لوكوك" في روايته "باسكيلات" (*)(*)(*)(*) (1932) وفيها يتوصل لوكوك الإله مولوش قائلا :

"على أرض افريقيا، كما يقال، يتواجد ذلك الشيخ الإله،
القاس والمحسن، يتربع على الملك إلى الأبد.....
باسكيلات، ذلك البربري المعقد. ذلك البربري المنحدر
من أجداد كانوا مسيحيين.." (34)

من خلال هاتين الأسطورتين "اثينيا" و"الإله مولوش" ، حاول "بونوا" و"لوكوك" اختراع ونسج الأوهام التي ترى في الجزائر إرثا شرعيا عن طريق التقريب

بين ضفتي المتوسط (الشمالية والجنوبية) والإلتجاء الى تأسيس تاريخ واحد بين الشعوب الاروبية و شمال إفريقيا ،إبتداء من أجداد أوائل، وأصول خيالية في أغلب الأحيان ، كل ذلك بهدف تبرير ذلك الاختلاف في اصول وجنسيات المعمرين و بالتالي الاقتناع بفكرة ضرورة تعايش و ذوبان هؤلاء في شخصية تاريخية واحدة . وهي شخصية الكولون الممثلة في البطل باسكيلات عند "لولوك" أو انتينيا عند بونوا ، بمعنى البحث عن استمرارية تاريخية بعيدة كل البعد عن المقومات و الخصوصيات الثقافية و الحضارية للشعب الجزائري .

نفس هذه الأفكار كان يدعو اليها الكاتب "لويس برترا ند" الذي كان مهوسا بالحضارة الرومانية و داعيا في كتاباته الى "لاتينية الأرض الجزائرية" اذ يقول :

"لقد كتب على شمال افريقيا بحكم موقعها الجغرافي و باعتبار ان وحدة الجنس البشري فيها مفقودة، و انها محطة للعبور و الهجرة الدائمة . ان تكون منطقة نفوذ البلدان الغربية ."(36)

مثل هذه الأفكار الداعية إلى "لاتينية" و "مسيحية" الأرض الجزائرية، انعكست سينمائيا من خلال تصوير حياة المبشرين الذين يطوفون الأرياف و الصحاري من أجل الدعوة إلى تعاليم المسيح ونشر الكلمة " الطيبة" بين الأهالي ،أوعلى حد قول "لافيجري" "الدعوة إلى الإيمان القديم" . يتجلى هذا التوجه في أفلام مثل : "نداء الصمت" و "الطريق المجهول"،التي تصور مسيرة الأب دي فوكو في الصحراء الجزائرية .

هذه الصحراء التي تعطي بد يكورها وطبيعتها البسيطة الإنطباع بالعودة التاريخية إلى الوراء . أي إلى البيئة الزمكنية، التي كان يمارس فيها "الايمان القديم"؛ فبصمتها (الصحراء) و بسكانها ذوي المظهر البسيط و الثياب الرثة قدمت للسينما الإستعمارية مجالا خصبا لاستلهام الملامح و الأجواء "الانجيلية" .

فكرة الرجوع الى الماضي للبحث عن الشرعية التاريخية، تتواصل بقوة في كل الابداعات الإستعمارية سينمائية كانت أم ادبية . فمع مدرسة الجزائر تبنى هذا الرجوع فكرة المتوسطية .

فالبطل اصبح "ايليس (*)" ULYSSE عند "غابريال "اوديزيو" ،اما عند البير "كامو" فالبطل حرّ بين البحر و الشمس ليس له اصل ولا عقيدة معينة فهو ينتمي إلى الحضارة الانسانية(36) . هذا الطرح الجديد بقدر ما كان امتداد للاتجاهات الباحثة عن التبرير التاريخي ،فهو يشير أكثر الى بداية، الإنهيار و التلاشي . فاوضاع الجزائر بعد الحرب العالمية الثانية قضت على كل استمرارية لهذا التبرير الخصوصي، الشيء الذي دفع بمثقفي الإستعمار إلى الإنزواء والتيه في الافكار "الإنسانوية" كتعبير عن الفشل

والافول ، فالبحث عن التبرير التاريخي للسيطرة الاستعمارية في الماضي البعيد كان يحمل في طياته الإنهيار في المستقبل القريب.

ملخص الفصل الثالث

اذ كان الفصل الثاني تضمن بالتحليل الكميني للصورة السينمائية من حيث عناصرها، ومحتواها وعلاقته بمجمل الإيديولوجيا الاستعمارية، فان الفصل الثالث تضمن الجوانب النوعية في هذه الصورة وإستخلاص الخطاب الايديولوجي الضمني منها.

في البداية تمّ تحديد مفهوم الخطاب الإيديولوجي السينمائي، والأسس المنهجية التي يستخلص من خلالها، اضافة الى الاشارة الى اهم المصادر الفنية لهذا الخطاب، واهمها الرواية، باعتبارها مجالا فكريا وابداعيا في خدمة الاستعمار وتشابه استخداماتها مع السينما. سواء من حيث المحتوى ام المواكبة للظاهرة الاستعمارية في مختلف مراحلها (1830 _ 1962).

_ ان الصورة الكمية الصريحة التي قدمتها السينما الاستعمارية للريف الجزائري تقدم خطابا ايديولوجيا ضمنيا يتميز بالخصائص والمميزات التالية :

_ الدعاية الاستعمارية : وهي تبرز في كافة مستويات الصورة السنمائية، لكن بروزها في كثير من الأحيان يوحي " بالحياد" و " البراءة"، وفي ذلك استخدام فعّال في خدمة الايديولوجيا الاستعمارية والمخطط الاستيطاني في الريف الجزائري، عن طريق التغيير في الذهنيات والتأثير في السلوك والمواقف بالقدر الذي يتمائى مع أهداف التشكيلة الإستعمارية ويتناقض مع واقع الريفيين الجزائريين.

_ الإستيلاب : ويتواجد في كافة مراتب العلاقة الموجودة بين الواقع الفعلي للريف والواقع المتخيل سينمائيا، وهو بذلك جزء من مختلف مظاهر الإستيلاب الاخرى الموجودة في كافة النتاجات المعرفية والابداعية الاستعمارية مثل الرواية خاصة، والتي تهدف من خلال التشويه والتزييف إلى حلّ وفصل العلاقة التي يجب أن تكون بين واقع الريفيين الجزائريين وما يجب ان يعتقدوه عن هذا الواقع.

_ العنصرية والانقسامية: ان العلاقة الموجودة بين المستعمر والمستعمر هي علاقة صراع جدلي، وضمن هذه الرابطة التناقضية تشكل العنصرية مجالا خصبا لتغذية الفوراق بينهما. ولقد لعبت السينما دورا كبيرا في هذا الإطار من خلال إبراز " قوة" و "عظمة" أفراد التشكيلة الإستعمارية مقابل تحقير وتقزيم صورة الأهالي الريفيين. أما الانقسامية فتظهر من خلال تقديم النسيج البشري في الريف

الجزائري انطلاقا من تعدد الأصول العرقية : عرب/ بربر/ توارق/ مزابيين ... الخ وهذا من أجل تحطيم روابط الوحدة والتضامن القائمة بين مختلف الاعراق الموجودة في الجزائر، وهي بذلك تعمل بمقولة "فرق تسد" من اجل احكام السيطرة على المستعمر.

- الاستشراق والتبرير التاريخي : لقد اتجهت السينما في هذا المجال اتجاه الرواية فالخطاب الإيديولوجي السينمائي يتسم بالنظرة الاستشراقية ففي الوقت الذي أحدث فيه الاستعمار تغيرات كبيرة في الجوانب الاجتماعية والاقتصادية ... الخ . انشغلت الصورة السينمائية بتقديم غرائب الشرق واساطيره لتفادي التطرق إلى هذه الاوضاع الجديدة . وبالتالي خلق النظرة الاستيلابية وتبرير فكرة خلاء الأرض ومن هنا البحث عن شرعية تاريخية في الماضي البعيد عن طريق التأكيد على لاتينية ومسيحية الأرض الجزائرية، والهدف هو البحث عن الهوية والخصوصية وتبرير السيطرة الاستعمارية .

من هنا يتأكد أن هذه الخصائص والمميزات هي التي طبعت مجمل الخطاب الإيديولوجي الإستعماري الذي يحكم كل المجالات سواء كانت إقتصادية او اجتماعية وسياسية او ابداعية ومنها الرواية والسينما على الخصوص التي تجسد فنيا هذا الخطاب الذي يخدم في جوانبه الضمنية والصريحة مصالح المستعمر ويتناقض على كل مستوياته مع واقع الأهالي الريفيين . كل هذا يؤكد الفرضية القائلة :

- الخطاب الإيديولوجي الذي قدمته السينما الإستعمارية من خلال صورة الريف الجزائري يتوافق في جوانبه الصريحة والضمنية مع أهداف وأفكار قوى التشكيلة الإستعمارية وبواكبها تاريخيا التطورات التي عرفتها ، ويتناقض تماما مع واقع الريفيين الجزائريين .

(1) ـ بودون (ر) بوريكو (ف) المعجم النقدي في علم الإجتماع (ترجمة: سليم حداد)
الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية،
1986. ص: 84.

(2) القيلوني (محمد كامل) السينما العربية والأفريقية. بيروت: دار الحداثة، 1984
، ص، 81

(3) Cité par Maharvi (Lotfi) In le Cinéma Algerien: Institution Imaginaire. Idéologie
ALGER SNED 1980 p.21

(4) ZIMMER (Christian) Cinéma et Politique PARIS Seghers 1974 p.7

(5) ـ حرامون (روبير لافون) ـ المرجع السابق. ص: 18

(6) ـ أمبيرتو إيكو نقلا عن: القيلوني (محمد كامل) المرجع السابق. ص: 84

(7) ـ رميتة (أحمد) . المرجع السابق ص:

(8) ـ بن عيسى (خلفة) . الرواية والرواية السينمائية. الجزائر: المؤسسة الوطنية،
للكتاب 1988. ص: 11

(9) ـ الزاوي (أمين) (الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية: 1830 . 1962) رسالة
ماجستير في الأدب. كلية الأدب ـ
جامعة دمشق 1984. ص: 644

(10) ـ نفس المرجع السابق ص: 645

(11) ـ طيبي (أحمد) المرجع السابق: 245

(12) ـ نفس المرجع السابق ص: 229

(13) YAMIAOUI (FADILA) Roman et Societé Coloniale . ALGER ENAL p.29

(14) ـ ألبير كامو نقلا عن: الأبراهيمي (محمد طالب) من تصفية الاستعمار إلى
الثورة الثقافية (ترجمة): حنفي بن عيس)
الجزائر: ش و ن ت. 1970 ص: 227

(15) ـ نفس المرجع السابق: 238

(*) ـ يقصد بهم الأوروبيين.

(16) ألبير كامو نقلا عن: يحياتين (محمد) مفهوم التمرد عند البير كامو وموقفه من الثورة
الجزائرية. الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية
1984، ص: 83

(17) ـ حمزة (عبد اللطيف) الإعلام والدعاية . القاهرة: دار الفكر العربي 1978 ص: 159

(*) (*) ـ يقصـــد به مخـرج الفيلـم

(18)_ CITE PAR VEILLOT (@) BATAILLE (R). In. OPCITE. P : 20

(19)_ IBID. P : 21

(20) ـ برنيـان (آنـدري) . المرجـع السابـق ص: 384

(21) ـ نفـس المرجـع السابـق ص: 389

(*) (*) (*) ـ في القـلاندسـة مثـلا

(22) ـ مـراد (علـي) المرجـع السابق ص: 86

(23) ـ بـودون (ر) بوريكـو (ف). المرجـع السابـق ص: 29

(24) ـ نفـس المرجـع السابـق ص: 32

(25)_ MEMARZI (LOTFI) OPCITE. P : 39

(26)_ CHEVALDONNE (FRANCOIS) OPCITE. P :

(27)_ BOURDIEU (PIERRE) OPCITE. P : 116

(28) ـ فرنتـز فانون نقلا عن: الطرابيشي (جورج) الإستراتيجية الطبقية للثـورة بيروت : دار الطليعة، 1978، ص: 254

(29) ـ فرانتـز فانون نقلا عن: المرجـع السابـق ص: 255

(30) ـ ديـاب (محمد حافظ) (علم الاجتماع في الجزائر: الهويـة والسـؤال) دراسات عربية عدد 134 افريل 1990 ص: 88

(31) ـ نفـس المرجـع السابـق ص: 89

(32)_ MEMARZI (LOTFI) OPCITE. P : 78.

(33) ـ ديـاب (محمد حافظ) المرجـع السابـق ص: 91

(*) (+) (+) (+) ـ يشيـر إلى إسـم الكولون بطل روايـة لوكـوك

(34)_ YAHYAOUI (FADILA) OPCITE. P : 72

(35) ـ نقـلا عن: الإبراهيمي. (محمد طالب). المرجـع السابق ص: 229

(*) (*) (*) (*) (*) بطـل ملحمـة الأوديسـا لهـوميـروس

(36)_ YAHYAOUI (FADILA) OPCITE P : 29

الفصل الرابع : **الخطاب الايديولوجي الاستعماري من خلال التنظيم السياسي للسينما وتوزيعها في الارياف**

(I) ـ التنظيم السياسي العام للسينما الاستعمارية :

(I . 1) ـ جهاز التوزيع السينماتوغرافي و تنظيم السينما في الجزائر

(II) ـ نصيب المعمرين و الجزائريين الريفيين من توزيع السينما الاستعمارية في الأرياف:

(II . 1) ـ نصيب المعمرين من التوزيع السينماتوغرافي في الأرياف

(II . 2) ـ نصيب الجزائريين الريفيين من التوزيع السينماتوغرافي في الأرياف

(II . 2 . 1) ـ قبل الحرب العالمية الثانية

(II . 2 . 2) ـ بعد الحرب العالمية الثانية

(II . 2 . 3) ـ جهاز التوزيع السينماتوغرافي و دوره في توزيع السينما في الأوساط الريفية الجزائرية بعد الحرب.

في الفصل السابق أستخلص الخطاب الإيد يولوجي الإستعماري الذي تتضمنه الصورة الكمية الصريحة للريف الجزائري في السينما الاستعمارية ، هذا الخطاب بقدر ما يستخرج من محتوى هذه الصورة، يستخلص كذلك من العلاقة المؤسساتية والتنظيمية التي تربط السينما بالسلطة السياسية الإستعمارية في مجالات الإنتاج ،التوزيع والرقابة .

فالفيلم يحلل تحليلا سياسيا وإيد يولوجيا ،كلما كانت منتجا من طرف الأوساط الموازية أوغير الرسمية ،أما إذا كان الإنتاج السينمائي محتكرا من طرف السلطة فهنا لا يكون الحديث عن تحليل سياسي للمحتوى الفيلمي فقط و لكن كذلك عن الإندماج السياسي والإيد يولوجي لهذا المحتوى بالسلطة السياسية . فهو إذن يعبر عن أهدافها، و مخططاتها . بمعنى تصبح السينما هنا جهازا من الأجهزة الإيد يولوجية لهذه السلطة

هذه الحالة تنطبق إلى حد كبير على ظاهرة السينما الإستعمارية في الجزائر إذ هي مرتبطة عضويا و وظيفيا من حيث محتواها وتنظيمها با لإدارة الإستعمارية، التي وظفتها كثيرا للترويج لسياستها خاصة في الأرياف. فكيف ذلك ؟

(I) - التنظيم السياسي العام للسينما الإستعمارية :

تاريخيا لم تكن السينما الإ ستعمارية في الجزائر تمتلك حتى نهاية الحرب العالمية الثانية أجهزة و هياكل تنظيمية تقوم بتسيير الإنتاج و التوزيع و الإستغلال . بل أن الإنتاج حتى هذه الفترة كانت تحتكره الشركات الكبرى مثل " قومون" و" باتي" ، هذا الأخير ،كان يحتكر توزيع السينما في شتى أنحاء العالم ،لكن بمجئ سنة 1918 تحطمت هذه الإمبراطورية أمام المنافسة الشديدة لهوليوود (1) التي أصبحت الموزع الأساسي في العالم خاصة بعد الحرب العالمية الأولى ،حيث عرفت باقي الدول الاوروبية حربا مدمرة أبعدتها كثيرا عن الإهتمام با لسينما . مما فتح الباب واسعا للشركات الأمريكية التي أمتد نشاطها إلى الجزائر خاصة بعد الثلاثينات، إذ اصبحت تتحكم في التوزيع وإنتاج الأفلام داخل التراب الجزائري ، و بالتالي ظهور النموذج الهوليودي في السينما الإ ستعمارية .

لقد كان الانتاج والتوزيع وحتى الإستغلال تحتكره الأوساط المترو-بوليـة في الجزائر وما عدا ذلك يتمثل في بعض الإستخدامات التي كانت تتولاها الأوساط العسكرية والمدنيـة لأغراض إيديولوجيـة .

هذه الوضعية أستمرت على هذا الشكل حتى نهاية الحرب العالميـة الثانية وأثناءها عمدت السلطة الاستعمارية إلى الإهتمام بالتنظيم السينماتوغرافـي في الجزائر، وذلك بإحداث بعض الإصلاحات والتنظيمات الجديدة، وكانت في جانب كبير منها إمتدادا لجمل الإصلاحات العامة التي أحدثها ديغول على كثير من القطاعات الهامة في فرنسا . ومنها القطاع السينمائي .

ويرجع هذا الإهتمام بالسينما وتنظيمها في فرنسا والجزائر إلى جملة من الأسباب أهمها : أن الحرب أعطت فرصة كبيرة للتأكد من الدور الدعائي الكبير الذي قامت به وسائل الإعلام، خاصة الراديو والسينما، إذ أستغل الألمان هـذا القطاع بفعاليـة كبيرة من أجل نشر الدعاية النازية، وها هم الفرنسيون بدورهم يحاولون تطبيق نفس الشيء على جزائر ما بعد الحرب التي بدأت تعرف هيجانا ثوريا جديدا . ومن أهم الهياكل السينمائية التي أحدثها الألمان داخل فرنسا ما يلي :

(1) ـ لجنة تنظيم السينما، وكانت تمثل الهيئة التشريعية للسينما الدعائيـة بباريس، فأولى المراسيم المؤرخة في 9 سبتمبر 1940 و 7 اكتوبر 1940 و 22 اكتوبـر 1940 تـمّ انشـاء :

(2) ـ تجمع مدراء المسارح السينماتوغرافية، فتبعا لقوانين 26 نوفمبر 1940 و 21 مـاي 1941، 28 افريل 1942، تمّ تنظيم السوق السينماتوغرافية في فرنسا و التي أوكلت إلى : (2)

(3) ـ المجموعـة التعاونيـة للسينمـا :

ولهذا فأولى الإجراءات التي أتخذها ديغول هو إحداث تغيرات على التنظيم السينمائي الألماني : فبمقتضى مرسوم 9 جوان 1945 أممت الكثير من الشركات الألمانية بفرنسا التي كانت توجه من طرف وزارة الدعاية . وبمقتضى المرسوم السابق مضافا اليه قانون 25 اكتوبر 1945، وضعت دعائم جديدة لتنظيم السينما في فرنسا سواء فـي القطاع الخاص أو العـام وبالتالي تأسيس المركز الوطني للسينمـا " C.NC " الـذي أدمج المؤسسات الألمانية السابقة الذكر .

لقد أدمج القطاع العام فيما يسمى الإتحاد السينماتوغرافي العام الذي أصبح يقوم بالإنتاج والتوزيع والإستغلال، صناعة العتاد السينمائي .أما القطاع الخاص الذي تأثر كثيرا بالإحتلال الألماني فإنه أستفاد هو الآخر من الإصلاح الإداري الذي قام به ديغول، وكان مدعو لإنتاج أفلاما تتماشى مع السياسة الفرنسية الجديدة.

- إن الإتحاد السينمائي العام U.G.C التابع لـ C.N.C كان يقوم بمهمتين :

(1) - العمل على إيقاظ القدرات الفرنسية من أجل تطوير الجوانب الفنية في السينما الفرنسية.

(2) - الإنتشار داخل مناطق العالم المختلفة التابعة لفرنسا ، وحتى باقي الدول الأخرى.

من بين هذه المناطق المحتلة توجد الجزائر، حيث الإتحاد السينمائي العام U. G.C ممثلا فيها بجهاز يدعى S.D.C (جهاز التوزيع السينماتوغرافي).

(I . 1) - جهاز التوزيع السينماتوغرافي SDC وتنظيم السينما الاستعمارية في الجزائر:

حتى نهاية الحرب العالمية الثانية، لم تكن المستعمرة تمتلك أي تنظيم سينماتوغرافي قائما بذاته يتولى الإنتاج والتوزيع. ما عدا جهازا فوتوغرافيا تابع للحاكم العام الذي كان يرأسه أحد المصورين القدماء. والسؤال المطروح لماذا بدأ الإهتمام بالتنظيم السينماتوغرافي في الجزائر في هذه الفترة بالذات؟

يمكن إرجاع ذلك إلى جملة من العوامل أهمها :

أولا : في فترة ما بعد الحرب عرفت السينما الإستعمارية عامة جملة من الإصلاحات التنظيمية، أمتدت آثارها حتى الجزائر، التي كانت تغزوها الشركات الإمريكية وبالتالي محاولة الحد من هذا التواجد الأمريكي.

ثانيا : هناك حدثا سياسيا وتاريخيا هاما عرفته الجزائر بعد الحرب العالمية والذي كان له تأثيرا كبيرا على التواجد الإستعماري في الجزائر، ويتجسد في أحداث - 08 ماي 1945 التي ذهب ضحيتها حوالي 45 ألف ضحية، وفيها تعبيرا عن بداية الوعي السياسي عند الجزائريين والإنتفاضات الريفية، من هنا بدأ ناقوس الخطر يدق مهددا التواجد الإستعماري ، وبالتالي، بداية إستخدام كل الوسائل الكفيلة بإمتصاص

هذه النقمة الشعبية أهمها السينما التي أوكلت إليها مهمة محاربة "الأفكار الخاطئة" التي بدأت تغزو أذهان الجزائريين. فهذا موريتي "MURATTI" يرى أن:

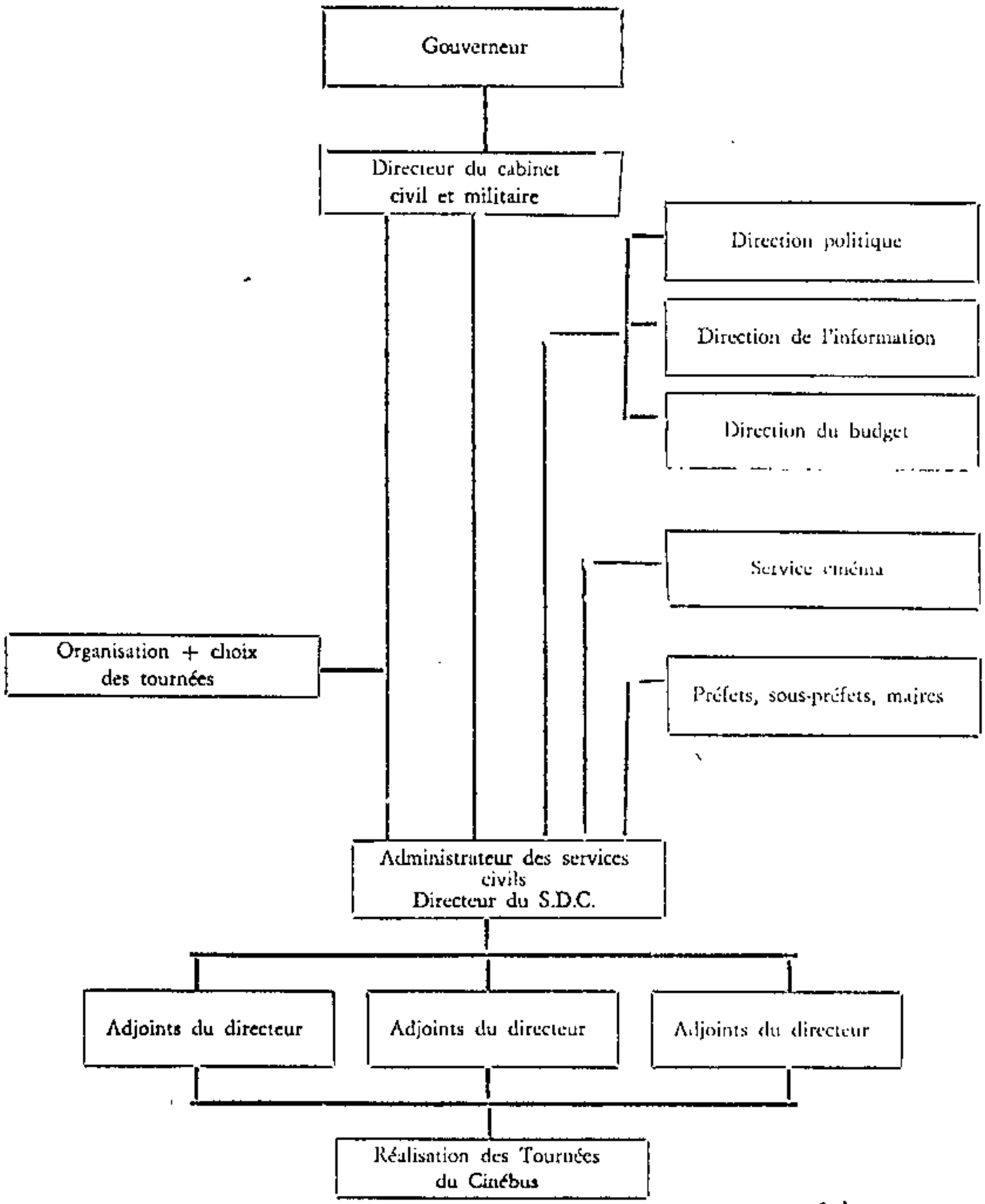
"... الصورة السينماتوغرافية لها المسؤولية الكبرى في إعادة شيئ من النظام إلى فوضى الروح." (3)

فضمن هذا الهدف والمنطق أنشئ جهاز التوزيع السينماتوغرافي S.DC هذا الجهاز انشئ في خضم الحروب وبالضبط سنة 1943، غير ان نشاطاته الفعلية لم تبدأ إلا في سنة 1946، وبموازاة S.D.C أنشأت السلطات الإستعمارية جهازا آخر، وهو الجهاز الجزائري للسينما S.A.C في 22 مارس 1947 ووضعه تحت تصرف مديرية غرفة الحاكم العام.

لقد كان هدفه الأساسي إنتاج أفلام وثائقية ودعائية حول الجزائر إلى جانب شراء وجلب الأشرطة التربوية والتغذية المنظمة للفيلموغرافيا التابعة لجهاز التوزيع S.D.C، كما يضم أيضا قطاعا خاصا بالسينما والثقافة، مهمته التنسيق مع المركز الوطني للسينما C.N.C الفرنسي، بهدف دراسة إجراءات تطبيق النصوص السينماتوغرافية في الجزائر، بالإضافة إلى دراسة مشاريع النصوص الخاصة بممارسة المهنة خاصة من حيث إقرار ثمن المقعد وتنمية وتطوير الخدمات الإجتماعية السينمائية. (4)

إن أهم جهاز سينماتوغرافي إستعماري في الجزائر بعد الحرب العالمية الثانية هو SDC الذي أصبح يقوم بعملية التوزيع السينمائي خاصة في الأرياف. فتنظيم هذا الجهاز مندمج ومرتبط مباشرة بالإدارة الإستعمارية التي يمثلها الحاكم العام الذي يوظف السينما لأغراض دعائية وإيديولوجية.

هذا التنظيم قائم على هرمية تتمثل في الإتصال الدائم لمسؤولي هذا الجهاز مع مدير الغرفة المدنية والعسكرية للحاكم العام التي تتولى مهمة الإشراف على كل الجوانب المتعلقة بالدعاية، والإعلام، كما يتولى المدير مهمة إعداد البرامج وتوجيه إعداد الفيلموغرافيا بعد إستشارة مختلف دوائر الحاكم العام (5) إلى جانب نشاط هذا الجهاز في المناطق الريفية، الذي عمل على إدخال السينما إليها، وتعريف الجماهير الريفية بهذا الفن لخدمة اغراض ايديولوجية ودعائية. نظرا لأهمية الفترة التي كان يعمل فيها، والأهداف التي كان يتوخاها والإمكانيات والوسائل الكبيرة المسخرة له. وهذا ما سيتم التطرق اليه عند التعرض لنصيب الجزائريين الريفيين من التوزيع السينماتوغرافي الذي يتولاه هذا الجهاز.



STRUCTURES DU S.D.C., ET SES LIENS AVEC LE CABINET (6)
DU GOUVERNEUR GENERAL

(الرسم رقم 03)

(II) - نصيب المعمرين والجزائريين من التوزيع السينماتوغرافي في الأرياف :

في هذا المقام سيتم تحليل نصيب كل من المعمرين والريفيين الجزائريين من التوزيع السينماتوغرافي . وعن طريق المقارنة بين نصيب كل الفئتين، يمكن استخلاص مؤشرات و دلائل الخطاب الإيديولوجي الإستعماري .

لقد جعل النظام الإستعماري من الريف الجزائري مجالا حيويا للإستيطان ففيه تتجسد الثنائية الكولونيالية في أتم تجلياتها التي يمثل طرفيها فئة المعمرين وفئة الريفيين الجزائريين المهمشين إجتماعيا، إقتصاديا وسياسيا . فوجودهم في الثنائية الإستعمارية كان بالقدر الذي يضمن خضوعهم والسيطرة عليهم . و السينما بإعتبارها جهازا إيديولوجيا لعبت دورا كبيرا في تكريس هذه السيطرة و الخضوع، وهي من خلال توزيعها في الأرياف كانت تعطي مؤشرا على إختلال التوازن في تلبية الحاجيات الثقافية بين كل من المعمرين والريفيين الجزائريين، الذي هو في النهاية إنعكاسا لحالة اللاتوازن الموجودة على كافة المستويات الإجتماعية، الإقتصادية والسياسية .

(II .1) - نصيب المعمرين من التوزيع السينماتوغرافي في الأرياف :

قبل التطرق إلى نصيب هذه الفئة من السينما، لا بد من إعطاء لمحة ديمغرافية عن هؤلاء .

لقد مر التواجد الديمغرافي للأوروبيين في الجزائر والريف على الخصوص بعدد من المراحل . ففي المرحلة الأولى من الاحتلال الممتدة ما بين 1830-1870 كان عدد الأوروبيين قليلا بسبب الشكوك التي كانت تراود الإستعمار في مدى نجاح مخططه الإستيطاني، نظرا لقلة الإمكانيات والأراضي . لكن مع تطبيق القوانين التشريعية، وفشل ثورة المقراني، عرفت الجزائر سيلا من المهاجرين، وبالرغم من التشجيعات التي قدمتها الإدارة الإستعمارية لهؤلاء من أجل الإقامة في الأرياف غير أن المدن، بقيت حتى ثورة التحرير تضم الغالبية الكبرى من السكان الأوروبيين .

ففي سنة 1886 نجد 63،6 ٪ من الأوروبيين يسكنون المدن وفي سنة 1926 بلغ هذا العدد 71،4 ٪، فعلى مدى 20 عاما الممتدة ما بين 1906 و 1926 تزايد العدد بـ 150 ألف في المدن مقابل 3000 فرد بالأرياف فقط . بعد الثلاثينات ومع الأزمة الإستيطانية في الريف الجزائري، أزداد التركز الأوروبي في المدن من جراء الهجرة من الأرياف إلى المدن . ففي سنة 1931 أنخفض عدد الأوروبيين إلى 234 ألف مقابل 336 ألف سنة 1926 ، هذا الإنخفاض ما فتئ يتزايد بإستمرار حتى فترة

اندلاع ثورة التحرير اذ بلغ 196 الف سنة 1954 م. مقابل 201 الف سنة 1838 و 230 الف سنة 1936 م(7)

عملية تراجع السكان الأوروبيين إلى المركز الحضرية الكبرى (الجزائر - وهران - قسنطينة) لم تشمل المناطق الريفية فقط، و لكن كذلك المدن الصغيرة حتى الساحلية منها التي كانت تستقطب الكثير من الأوروبيين.

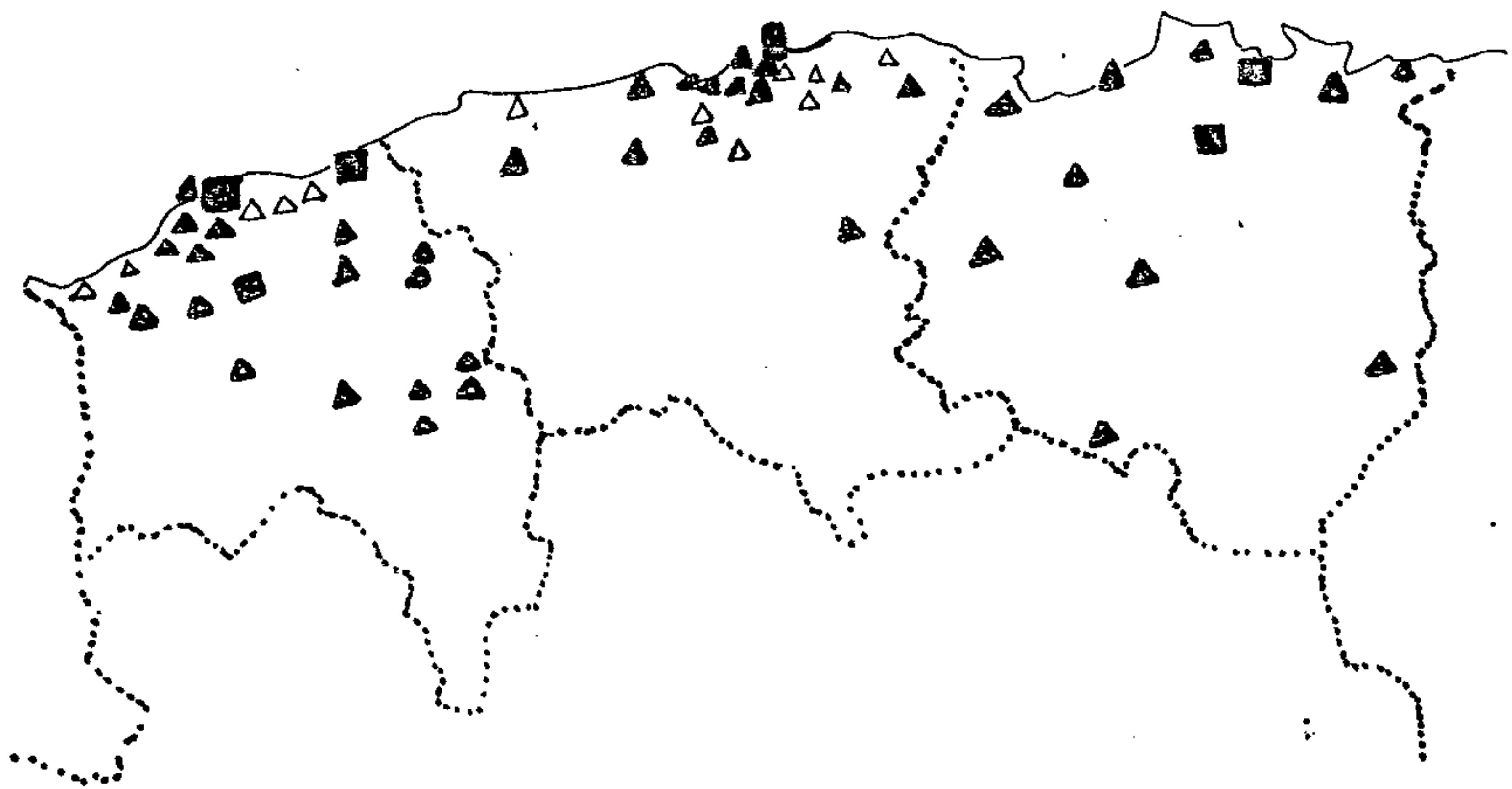
هذه المعطيات الإحصائية المتعلقة بتواجد الأوروبيين في كل من المدن و الأرياف لها علاقة كبيرة بالتمركز و التوزيع السينماتوغرافي. ففي المدن عرفا لتواجد الأوروبي قوته ، ولذا كان التمركز السينمائي كبيرا خاصة في المناطق الحضرية الكبرى ثم انتشاره إلى المدن الأخرى مثل سكيكدة، بلعباس، مستغانم، سيدي بلعباس، و يرجع السبب إلى كون السينما فنا حضريا بطبعه، وجمهوره عادة هم من سكان المدن، كما ان السينما في هذه الفترة كانت في طور النشأة و التطور لذا انحصر وجودها على المدن الكبرى ، فأول قاعة فتحت بالجزائر كانت سنة 1908، ثم وهران، قسنطينة ..

مع بداية الثلاثينات بدأت القاعات السينمائية في الإنتشار بالمدن الجزائرية المتوسطة ذات الاكثرية الأوروبية . فمدنا مثل الجزائر، وهران، قسنطينة، مستغانم سيدي بلعباس نالت حصة الأسد من هذا التمركز بمعدل 5 قاعات إلى ما فوق اما المدن المتوسطة مثل عنابة، تلمسان، تيزي وزو، مدية ... الخ فان عدد القاعات بها يتراوح ما بين 2 الى 4 قاعات. أما المناطق الحضرية الأخرى خاصة الصغيرة فهي لا تستحوذ في الغالب إلا على قاعة واحدة(8) . (انظر الرسم رقم : 4).

هذا الإنتشار ما فتئ يزداد حتى بلغ تطورا كبيرا مع سنة 1954، حيث اصبحت معظم المدن الجزائرية الساحلية و الداخلية ذات الأغلبية الأوروبية تعرف توجد ا سينماتوغرافيا . مع ازدياد تركزه في المناطق المتروبولية خاصة الجزائر، وهران . غير أن مدن الهضاب العليا الجنوبية كانت السينما بها ضعيفة جدا . لكونها تضم أغلبية جزائرية .

أهم أسباب هذا الإختلال يعود إلى طبيعة السياسة الإستعمارية المبنية على خدمة أقلية أروبية، وإهمال و تهميش الأكثرية الجزائرية وحرمانها من كثير من الإمتيازات سواء كانت سياسية اقتصادية أو ثقافية، منها التي تعتبر انعكاسا لهذا الإختلال .

فيما يتعلق بالمناطق الريفية فان السينما لم تبدأ في الإنتشار بها إلا مع الثلاثينات خاصة في تلك التي تضم غالبية أروبية . فالاستيطان الفرنسي في الجزائر



△ قاعة واحدة ▲ ما بين 2و4 قاعات ■ أكثر من 5 قاعات

(الرسم رقم: 04)

التوزيع العام لقاعات السينما (35ملم) في الجزائر سنة 1933.

هو ن وطبيعة زراعية و بالتالي فقد استحوذ على أخصب الأراضي وأجودها خاصة تلك الواقعة با لقرب من المراكز الحضرية الكبرى مثل المتيجة، الشلف، السهول الوهرانيـة . . .الخ . الشئ الذي زاد من التركز الاروبي فيها، و بالتالي الاكثر تعرضا للإ نتشار السينماتوغرافي . ففي منطقة الوسط الشمالي مثلا، فإن الخريطة السينماتوغرافية تبين أنه في سنة 1901 كان التواجد السينمائي متركزا فقط في بعض المناطق المحاطة بالجزائر مثل ستوالي ، و مع سنة 1903 امتد إلى الجهات الأخرى المجاورة مثل تيبازة، بوفاريك، دلس، مع سنة 1907، أزداد هذا التواجد انتشارا حتى وصل إلى مليانة، الأخضرية، ثم أمتد الى الشلف عين بسام و بوسعادة . (انظر الرسم رقم: (5 في الملحق) .

إن نصيب الأروبيين من السينما في المناطق الريفية يختلف بين المناطق الشرقية و الغربية، و ذلك بإ ختلاف التركز السكاني لهؤلاء . بعد هذه المعاينة البسيطه المتعلقة با نتشار السينما في الأوساط الأروبية الريفية . يمكن التساؤل عن كيفية الإ ستغلال .والعرض؟ وطبيعة الإحتكار و التوزيع السينماتوغرافي ؟

ان التواجد السينماتوغرافي في المناطق الريفية ذات الأغلبية الأروبية خاصة مع بداية الثلاثينات كان يتميز بالضعف فيما يخص بالهياكل و القاعات مقارنة مع المـدن . و لهذ ا أصبح استغلال السينما يشكل ظا هرة متميزة وغير متوازنة ليس فقط من خلا ل الأقلية الأروبية إتجاه الأغلبية الجزائرية، وانما داخل الاقلية الأروبية نفسها، اذ يوجد اشخاص معروفين في هذا المجال يتولون دون غيرهم عملية الإستغلال والعروض السينماتوغرافية .

فالعرض مثلا كان يتولاه في السا حل و القبائل الغربية فينيش و بوسكي كومبوماسي و سباتيبي في المتيجة، لا كوست في الشلف، و موتو في شرشا ل (9) . و غالبا ما كانت هذه العروض تتم ليس داخل قاعات مخصصة لهذا الغرض، و لكن من خـلال وحدا ت سواء كانت ثابتة أو مستنقلة . أهم ما يميز هذه الوحدات، انها لم تكن تتواجد عادة في الأماكن، العمومية، و المركزية والنقا ط الإ دارية، كما هو الحال بالنسبة للنشاطات الأخرى، الإ جتماعية، و التجارية . بل كانت موجودة في أماكن أما المنازل الخاصة أو المقاهي و الفنادق . (10)

يمكن ارجاع هذه الوضعية إلى كون انتشا ر السينما في الأوساط الريفية جديد و ضعيف ، و بالتالي شدة إنحصارها و تركزها في يد أقلية من الأروبيين فقط دون الجزائريين وحتى بعض الأروبيين، حداثة هذا الفن تتجلى أيضا حتى في الكثير من المدن يضاف إليه المنافسة التي كان يتلقاها من الفنون الاخرى خاصة السيرك و العرح

إن أهم ما يميز الحياة الإ جتماعية و الإقتصادية في المستعمرة، كونها عالما قائم بذاته و مفصول عن باقي العوالم . فهناك منزل المعمر، الضيعة، الإستغلال

العائلي للملكية الزراعية . هذه الناحية التي تميز حياة المعمرين الإجتماعية، انعكست على الإستغلال السينماتوغرافي الذي كان بدوره يتم في إطار أسري وعائلي .

ففيما يتعلق بالوحدات الثابتة . غالبا ما كان كل أفراد العائلة، يساهمون في استغلالها وتسييرها . . فالأب هو المسؤول المباشر والمسير الرئيسي، أما الأم فتتولى مهمة الإشراف على مداخيل العرض، أما المراقبة وارشاد المتفرجين إلى أمكنتهم . فيتولاها إما الإبن أو الصهر . أما الإستغلال السينماتوغرافي في الوحدات المتعددة المتنقلة، كما هو الحال عند الأسماء السابقة الذكر، فإن الأب عادة هو الذي يقوم بإدارة الوحدة المركزية الثابتة، بمعية بعض أفراد عائلته خاصة الزوجة، أما الوحدات الثابتة الأخرى الأقل أهمية من حيث مداخيلها، فيتولى تسييرها الإبن أو الصهر . اما اذ كان أفراد العائلة غير قادرين بما فيه الكفاية على تسيير هذه الوحدات، فانهم يقومون بإستدعاء وتوظيف بعض الأوروبيين الآخرين الذين يثقون فيهم لجديتهم و إخلاصهم.(11)

هذه الظاهرة مستمدة من الخصائص العامة لنظام المستعمرة المبني على الخوف والشكوك، وبالتالي هناك حاجة أكبر إلى التضامن بين أفراد الأقلية الأوروبية القائمة على هرمية المراكز والمسؤوليات بداخلها .

من المعروف تاريخيا أن الأصول الاجتماعية والطبقية لأفراد الأقلية الأوروبية كثيرا ما كانت مجهولة، ومتعددة الجنسيات . نفس الشئ ينطبق على أصول هؤلاء المحتكرين للتوزيع والعرض السينماتوغرافي في المناطق الريفية والمدن على الخصوص

فاذ كانت المدن عرفت تركزا كبيرا للأوروبيين، وبالتالي إنتشار الهياكل السينمائية فإنه من الصعب معرفة الأصول الاجتماعية والحرفية لأصحاب هذه الهياكل ، أما في المناطق الريفية فغالبا ما كان هؤلاء من ذوي الحرف التي تتطلبها حياة الأوروبيين في الريف مثل: كهربائي، بناء، خباز . . . إلخ أو من الملاك العقاريين الصغار والمتوسطين أو من أصحاب المقاهي والفنادق . من هنا يتأكد أن أصول هؤلاء عديدة ومختلفة إلا أن الحرف ذات الصبغة التجارية هي التي أعطت الكثير من القائمين على إستغلال وإحتكار السينما في الأرياف.

من خلال هذا العرض يستنتج أن التواجد السينماتوغرافي في المناطق الريفية خاصة قبل الحرب العالمية الثانية كان محتكرا ومركزا في يد أقلية أروبية، كبقية الإمتيازات والمرافق الأخرى إجتماعية، سياسية أو إقتصادية . والسؤال المطروح ماهو نصيب الجزائريين الريفيين من هذا التواجد السينماتوغرافي ؟ وموقعهم فيه ؟

(II . 2) نصيب الجزائريين من التوزيع السينماتوغرافي في الأرياف :

على عكس الجانب الأوروبي ، كانت غالبية الجزائريين حتى الحرب العالمية

الثانية تسكن الأرياف، و لهذا كان عددهم أكبر بكثير من عدد الأوروبيين المقيمين في المناطق الريفية، فالأرقام الإحصائية تبين أنه في سنة 1921 بلغ عدد الأوروبيين 79 1000 مقابل 000 923 4 جزائري، و أرتفع سنة 1936 الى 000 946 مقابل 000 201 6. ففي مدة 15 سنة زاد العنصر الأوروبي بنسبة 11،8 ٪ مقابل 15 ٪ عند الأهالي (12).

بالرغم من قلة العنصر الأوروبي في المناطق الريفية مقابلة بالجزائريين فانه كان يستفيد لوحده من كل الإمتيازات و الإمكانيات التي تقدمها السلطة الإستعمارية و منها السينما. كما سبق الشرح - أما الأهالي الريفيين فقد بقوا حتى هذه الفترة مهمشين و محرومين من كل ضرورات العيش، الإجتماعية، الإقتصادية و السياسية. فكيف كانت الوضعية في المجال السينماتوغرافي ؟ و ما هو نصيبهم من السينما في المناطق الريفية سواء قبل الحرب العالمية الثانية أو بعدها ؟

(II.2.1) قبل الحرب العالمية الثانية :

كانت السينما حتى العشرينات متركزة فقط في المناطق الحضرية الكبرى، ثم بدأت تنتشر شيئا فشيئا في المدن الصغيرة. فمع الثلاثينات بدأت بعض المراكز الريفية ذات الأغلبية الأوروبية تتلقى السينما، أما الأوساط الريفية الجزائرية حتى هذه الفترة لم تكن تعرف عن هذا الفن الجديد شيئا، و يبدو هذا واضحا من خلال هذا الوصف الذي يقدمه مصطفى الأشرف عن بوادر دخول السينما إلى إحدى مناطق الوطن الريفية و هي منطقة سيدي عيسى بالهضاب العليا إذ يقول فيه ما يلي : (13).

" ... في هذه القرية الصغيرة النائية، من قرى الهضاب العليا الجزائرية، في جنوب شرق التيطري المطلة على مشارف الحضنة، عرفت و أنا صغيرا السينما ... لقد كان ذلك في حوالي 1926 ... لقد كان ذلك بسبب الوضعية الجغرافية لسيدي عيسى التي تقع على طريق إحدى الواحات الأكثر قصدا من طرف السياح ... لقد كان هؤلاء السياح الأجانب الذين ينزلون عندنا. من أجل تحقيق تكاليف السفر يقومون بعرض فيلم، أو التقديم للجمهور حصة سحرية او سيرك متنقل. كان هذا يحدث في قاعة مقهى الأوروبي الوحيد في القرية، الممثل للأقلية الفرنسية ... فنحن كلنا بما فيهم هذا الأوروبي نكون لأول مرة نحضر لعرض فيلم ... "

من خلال هذا الوصف الذي قدمه الأشرف يلاحظ أن الجزائريين حتى

بداية الثلاثينات لم يكونوا يعرفون شيئا عن السينما ،خاصة في المناطق الداخلية، والهضاب العليا . فأهم خصائص السينما الإستعمارية لحتى هذه الفترة هو إقصاء وحرمان الجزائريين من تسيير والإستغلال والتوزيع السينماتوغرافي ، سواء في المدن أو الأرياف، و لقد استمرت هذه الوضعية على هذا المنوال حتى أواخر الحرب العالمية الثانية . إذ كانت كل الهياكل الثقافية ومنها السينما موجهة فقط لخدمة وتلبية الحاجيات الترفيهية للفئة الأروبية، بينما الجزائريون سواء في المدن أو الأرياف غائبون في تسيير هذه الهياكل أو فيما تعرضه من محتويات التي كثيرا ما كانت مكيفة فقط للشرائح الأروبية المسيطرة، كما أن العروض السينمائية لا تتلاءم مع حاجات وإمكانيات الأهالي ، مما أدى إلى ضعف طلبهم على هذه العروض، وغيابهم الكلي عن قاعات السينما .

عملية إقصاء الجزائريين هذه يمكن ردها إلى مجمل الإيديولوجيا الإستعمارية القائمة على حرمان الأهالي من خدمات جل المؤسسات، الإستعمارية، الإجتماعية، الإقتصادية والسياسية . غير أن الإستعمار حسب " شوفالدوني " أخترع أسبابا اخرى من أجل تبرير هذه الأوضاع والقول بأنها موضوعية وهي : (14)

ـ أسباب مادية : " ليس لهم إمكانيات العيش (أي الأهالي) ، انهم يعيشون في الريف "LE BLED" .

ـ أسباب ايديولوجية: " ان ما تعرضه السينما لا يتلاءم مع تقاليدهم، أي أن الإسلام يحرم العروض المتحركة ـ ومنها السينما ـ اذن فهذا " لا يهمهم " .

ـ إذن فغياب الجزائريين عن قاعات السينما شيء طبيعي ، وليس هناك ما يمنعهم، بل هناك " البعض يأتون " .

ـ ما دام الجمهور ملكا ـ أي يمكن أن يذهب أو لا يذهب ـ لذلك من البديهي ان يؤخذ في الحسبان وجود الجمهور الأروبي .

إن الجزائريين وجدوا أن كل هذه الهياكل ومحتوياتها موجهة للفئات المهيمنة، حيث كانت الظاهرة في هذا المجال مغلقة . ومع مرور الوقت أضيفت فكرة جديدة وهي شرعية القول وإعتبار علاقات الإنتاج الإستعمارية هي التي تحدد ضعف طلب الأهالي الجزائريين، ولهذا فهي تنفي العنصر الجزائري تماما .

من خلال هذه الأسباب التي يدعيها الإستعمار من أجل إقصاء الجزائريين خاصة الريفيين فهم من السينما ، يمكن وضع تحليل أعمق لهذا الإقصاء ورده الى الجوانب التاريخية التي مرت بها الجزائر حتى الحرب العالمية الثانية اضافة الى المعطيات التي يوفرها تطور السينما الإستعمارية في هذه الفترة .

أولا : إن غياب الجزائريين من السينما الإستعمارية سواء من حيث التسيير والإشراف

على الهياكل أو من حيث المحتويات (اي الصورة التي يظهرها الجزائريون) يمكن رده إلى مجمل السياسة الاستعمارية المنتهجة إتجاه هؤلاء في مختلف الميادين، إضف إلى ذلك أن السينما في هذه الفترة خاصة في العشرينات كانت مقتصرة فقط على أقلية أروبيـة ضئيلـة .

ففي المدن كان الإشراف والإحتكار السينماتوغرافي تتولاه شركات التوزيع من خلال التنظيم الهرمي والأبيرايشي، بحيث لا يوجد أي جزائري ضمن هذه الهرمية. أما في الأرياف فان السينما كانت محتكرة من طرف اشخاص اروبيين معروفين، اما الجزائريين فمحرومين حتى من التعرض الى محتويات هذه السينما، وتشغيلهم يكاد يكون منعدما إلا في بعض الحالات الإستثنائية المستعجلة، بحيث كانت تسند لهم بعض المناصب خاصة الذين يثق فيهم صاحب الوحدة السينماتوغرافية، مثل القيام بالمراقبة وإرشاد المتفرجين إلى امكنتهم . لكن بعد الحرب العالمية الثانية بدأ الجزائريون يتولون بعض المهام الأخرى كبيع التذاكر، وعرض الأفلام و مهما يكن فإن الجزائريين عموما حتى هذه الفترة كانوا بعيدين عن تسيير وإستغلال السينما في المناطق الريفية .

اما من حيث المحتوى فان الجزائريين الريفيين لم يكونوا يظهرون إنطلاقا من الأوضاع الواقعية التي كانوا يعيشونها . بل كانوا يصورون كديكور أ وأشباح ، من اجل تقزيم واقعهم حتى العدم، وحتى الأدوار كان يؤديها ممثلون اروبيون و بالتالي لا يعبرون ابدا عن عواطف وافكار الشخصية (الريفي) التي يؤدونها . فالجزائريون الذين اسندت لهم أدوار هم قلة مثل : عبد القادر بن علي، ومحمد بن نوي في "الأطلنتيد" و بوسعدي و تركية بنت ليلى في فيلم " الرغبة" ، وكثيرا ما كان اسناد مثل هذه الأدوار إلى جزائريين مدفوعا باهداف ايديولوجية مثل : شخصية "زوبير" في "البلد" لـ"رونوار" .

أما المواضيع المطورقة في السينما الإستعمارية فهي غريبة عن واقع الجزائريين الريفيين . فلقد كتب " جون ڤينو" سنة 1938 مبررا ذلك :

> " من أجل إخراج عملا يكون مفهوما من طرف العالم العربي لا بد أن يكون السيناريو موافقا لحساسيته و خياله، لا بد ان يكون ممثلا من قبل ممثلين يتكلمون لغتهم الام . كل هذه الشروط من الصعب تحقيقها ... ان قضايانا العاطفية لا تتلقى اقبالا من طرف المسلمين، فهي بالنسبة لهم مواضيع مهولة، أو حكايات رديئة ... فهذه الحالات السكولوجية التي تتناولها الرواية أو المسرح أو السينما، غير مفهومة من قبل هذه الأدمغة الشرقية ... " (15) .

ثانيا : إن نظرة الإستعمار القائمة على أن الريفيين لا يقبلون على السينما، لعدم

تطابق موضوعاتها مع افكارهم وعدم القدرة على زهمها وتذوقها ،تضاف إليها أسبابا اخرى ذات طبيعة مادية . وفيها تجاهلا للظروف التي أدت إلى إنعدام الإمكانيات المادية عند الأهالي والتي ترجع الى حياة البؤس والفقر التي انتجتها السياسة الاستعمارية وما عرفته من أزمات ، لهذا فالقول أن ضعف إقبال الأهالي على السينما مرده الجوانب المادية ،قول ينطلق من النتائج ويتجاهل الأسباب، وفي ذلك عمل إيديولوجي وإستلابي خطير .

ثالثا : أما القول بفكرة ان الإسلام يحرم العروض المتحركة ومنها السينما فهي تنطلق من مقولة " العدم الفكري " عند الشعوب الإسلامية وإنحطاطها وعدم مقدرتها على الوصول الى مرتبة التذوق الفني .

لقد سبق الذكر أن الإستعمار استخدم كل وسائله الإيديولوجية(المدرسة الكنيسة . . الخ) من أجل محاربة الإسلام والثقافة الوطنية وعلى العكس قام بتشجيع و تكريس نوعا من الفهم الخاطئ للإسلام الذي انتشر عند الفئات الأمية خاصة في الأرياف، عن طريق تدعيم الإتجاهات الطرقية الريفية، وتدجين بعض شيوخ الزوايا . إلى جانب حرمان غالبية الشعب الجزائري من التعليم الحديث والعصري ، بدعوى " أنه لا يتلاءم مع العقول الخشنة" الشي الذي انتج حالة من الأمية والجهل في الأوساط الريفية . عمقت من الفهم الخاطئ للإسلام ، من خلال النظر الى كثير من الفنون ومنها السينما على أنها من المحرمات أو الشعوذة ، فهم يقولون : " أن الاسلام يمنع عرض الوجوه البشرية، ومن هنا كان الفن العربي لا يرسم أبدا الشخوص" وعلى أساس هذا الفهم الخاطئ ، بني الإستعمار تبريراته لإقصاء الجزائريين من المجال السينماتوغرافي ، و بالتالي القول بأن هذا الامر " لا يهمهم" .

رابعا : إن التاكيد على أن الجمهور " ملكا" يمكنه أن يذهب الى السينما أو لا يذهب حكم لن يكون منطقيا ، إلا اذا توفرت نفس الإمكانيات بين الاروبيين والجزائريين . غير ان الجزائري هنا ليس له حق حظ الإختيار لأنه محروما من كل الظروف التي تمكنه من التعرض لهذا الفن . وما هذه الفكرة القائلة بحرية الإختيار الا حجة لتبرير غلبة و سيطرة الجمهور الأروبي في القاعات السينمائية . اما الجمهور الجزائري فيمكن تقسيمه الى ثلاث(3) أنواع :

- الجمهور الأول : وهو أقلية ، يضم المتعلمين من الأهالي : معلمون، أطباء ، محامين، موظفين، برجوازيين والريفيين المتعلمين . وهؤلا غالبا ما يتشابهون مع الأروبيين في امكانياتهم وإقبالهم على السينما .

- الجمهور الثاني : و يتكون من الشباب، العمال، التجار، الحرفيين، والموظفين .

تطابق موضوعاتها مع افكارهم وعدم القدرة على فهمها و تذوقها، تضاف إليها أسبابا اخرى ذات طبيعة مادية. وفيها تجاهلا للظروف التي أدت إلى إنعدام الإمكانيات المادية عند الأهالي والتي ترجع الى حياة البؤس والفقر التي انتجتها السياسة الاستعمارية وما عرفته من أزمات، لهذا فالقول أن ضعف إقبال الأهالي على السينما مرده الجوانب المادية، قول ينطلق من النتائج و يتجاهل الأسباب، وفي ذلك عمل إيديولوجي وإستلابي خطيره

ثالثا : أما القول بفكرة ان الإسلام يحرم العروض المتحركة ومنها السينما فهي تنطلق من مقولة " العدم الفكري " عند الشعوب الإسلامية وإنحطاطها وعدم مقدرتها على الوصول الى مرتبة التذوق الفني .

لقد سبق الذكر أن الإستعمار استخدم كل وسائله الإيديولوجية (المدرسة الكنيسة . . الخ) من أجل محاربة الإسلام و الثقافة الوطنية وعلى العكس قام بتشجيع و تكريس نوعا من الفهم الخاطئ للإسلام الذي انتشر عند الفئات الأمية خاصة في الأرياف، عن طريق تدعيم الإتجاهات الطرقية الريفية، وتدجين بعض شيوخ الزوايا . إلى جانب حرمان غالبية الشعب الجزائري من التعليم الحديث والعصري، بدعوى " أنه لا يتلاءم مع العقول الخشنة" الشيء الذي انتج حالة من الأمية والجهل في الأوساط الريفية . عمقت من الفهم الخاطئ للإسلام، من خلال النظر الى كثير من الفنون و منها السينما على أنها من المحرمات أو الشعوذة، فهم يقولون : " أن الاسلام يمنع عرض الوجوه البشرية، و من هنا كان الفن العربي لا يرسم أبدا الشخوص" وعلى أساس هذا الفهم الخاطئ، بني الإستعمار تبريراته لإقصاء الجزائريين من المجال السينماتوغرافي، و بالتالي القول بأن هذا الامر " لا يهمهم" .

رابعا : إن التأكيد على أن الجمهور " ملكا " يمكنه أن يذهب الى السينما أو لا يذهب حكم لن يكون منطقيا، إلا اذا توفرت نفس الإمكانيات بين الاروبيين و الجزائريين . غير ان الجزائري هنا ليس له حق حظ الإختيار لأنه محروما من كل الظروف التي تمكنه من التعرض لهذا الفن . و ما هذه الفكرة القائلة بحرية الإختيار الا حجة لتبرير غلبة و سيطرة الجمهور الأوروبي في القاعات السينمائية . اما الجمهور الجزائري فيمكن تقسيمه الى ثلاث(3) أنواع :

- الجمهور الأول : وهو أقلية، يضم المتعلمين من الأهالي: معلمون، أطباء، محامين، موظفين، برجوازيين و الريفيين المتعلمين . و هؤلاء غالبا ما يتشابهون مع الأروبيين في امكانياتهم وإقبالهم على السينما .

- الجمهور الثاني : و يتكون من الشباب، العمال، التجار، الحرفيين، و الموظفين .

هـاذ ا ن الجمهورا ن يطلق عليهما في المفهوم الإ ستعماري خاصة النوع الأول با لجمهور المتطور" EVOLUE ، و من خلاله حاول الاستعمار تبرير اقبال الأهـالي على السينما .

ـ أما الجمهور الثالث : و هو يضم الا غلبية ا لمتكونة من السكان الفقراء ،الاميين و بالتالي فالسينما له بالنسبة إليه مجهولة، وغير معروفة تماما ،خاصة في الأوسا ط الريفية .

من هنا يتضح جليا انه في الفترة الممتدة حتى أواخر الحرب العالميـة الثانيـة،كان التواجد و التوزيع السينماتوغرافي في الا رياف محتكرا من طرف الاقلية الأوربية، بينما غالبية الأهالي الريفيين بقوا محرومين من هذا ا لفن- مما أدى إلى حد وث اختلال كبير في نصيب كل من المعمرين و الجزائر يين من السينما .

هذا الإختلا ل مرّده الى مجمل الايد يولوجيا الإستعمارية القائمة على الإقصاء الممنهج للجزائريين من كل الأجهزة و القطاعات الإستعمارية ،إجتماعية كانت ام سياسية ،ام ثقافية، مقابل تسخير كل الإمتيا زات و الإمكانيات للفئة الأوربية . غير أنه بعد الحرب العالمية الثانية بدأ الاستعمار في عملية ادخال السينما إلى الأوساط الريفية الجزائر ية . والسؤال الذ ي يطرح : لماذا هذه الفترة بالذات ؟ و ماهي الأهداف السياسية و الايد يولوجية من وراء هذا العمل ؟

(II . 2 . 2) ـ بعد الحرب العالمية الثانية :

عملية ادخال السينما الإستعمارية إلى المناطق الريفية الجزائرية بعد الحرب العالمية الثانية، تبدو لأول وهلة مخططا حياديا و بريئا يهدف منه اغراضا ثقا فية و تربوية . لكن في الحقيقة انه عمل مقصود يحمل في طياته اغراضا سياسية و إيد يولوجية كبيرة ،علما بأن السينما منذ دخولها إلى الجزائر ،كانت جهازا ايد يولوجيا للسلطة الإستعمارية و بالتالي فهي " أداة عـزو و سيطرة" .

هذا الطرح تعزز بعد الحرب العالمية الثا نية فإلى جانب الإقصاء الكلي للجزائريين الريفيين من كل المؤسسات الاستعمارية و منها السينما فان السياسة الإستعمارية عموما عرفت بعد الحرب العالمية الثانية ازمة كبيرة اثرت على الواقع الاجتماعي ،السياسي ،و الاقتصادي الجزائري ،أضف إلى ذ لك آثار الحرب و ما نتج عنها من نضج سياسي و تحريري في الأوسا ط المستعمرة في مختلف أنحاء العالم ،و منها الجزائر . حيث برزت د لائل هذا النضج في أحداث ماي 1945 التي احدثت زلزالا في كيا ن الإستعمار و وضعت وجوده على محك التلاشي والانهيار .

لهذا عمد هذا الخير في التفكير في وسائل اكثر فعالية في امتصاص هذا الغضب الجماهيري . فالى جانب القوة والرصاص الذي ذهب ضحيته حوالي 45 الف شهيد، استخدمت الاساليب الفكرية و الايديولوجية وعلى راسها السينما . التي اوكلت اليها مهمة التاكد من الدور الدعائي الذي يمكن ان يقوم به الفيلم، و اهم تنظيم كان يقوم بهذا الدور : جهاز التوزيع السينماتوغرافي .

(3.2.II.) - جهاز التوزيع السينماتوغرافي S.D.C ودوره في توزيع السينما في الاوساط الريفية الجزائرية :

هذا الجهاز ظهر الى الوجود نتيجة الاصلاحات العامة التي مست السينما الفرنسية سوا في المتروبول او الجزائر، وانشئ خصيصا لتوزيع السينما في الأوساط الريفية الجزائرية بعد الحرب . والسؤال المطروح : ما هي طبيعة و نوع السينما التي كان يوزعها هذا الجهاز ؟ إمكانياته ووسائله ؟ اهدافه وكيفية عمله ؟ وعلاقة كل هذا بالايديولوجيا الاستعمارية ؟

هذا الجهاز التنظيمي الجديد في السينما الإستعمارية، يعرفه و يقدمه الحاكم العام كما يلي : " ... هذا الجهاز .. هو وسيلة إعلام و تربية الجماهير، و الترويح عن النفوس وفي بعض الأحيان وسيلة دعائية فرنسية ... " (16)

الدور الدعائي الذي كان يقوم به هذا الجهاز يتمثل في تزيين صوره فرنسا في اذهان الجماهير الريفية التي بدأت تبدي مظاهر التذمر والثورة على السياسة الإستعمارية من خلال التاكيد على الدور الانساني والتربوي الذي يمكن ان تقوم به فرنسا . من هنا كان التركيز على البرامج والافلام الوثائقية المختلفة اعلامية، تربوية او صحية .. الخ .

هذه الأفلام المكونة لفيلموغرافية S.D.C تعد أهم وسائل وامكانيات هذا الجهاز، وهي ممولة من طرف الجهاز الجزائري للسينما S.A.C وفي بعض الاحيان من طرف المركز الوطني للسينما C.N.C وتضم في غالبيتها اشرطة وثائقية وافلاما قصيرة، تنقسم إلى ست فئات: (17)

1) - افلام وثائقية حول الجزائر: وهي منتجه من قبل مختلف الشركات السينماتوغرافية في الجزائر أو فرنسا، تحت وصاية وطلب ح.ت.س، وهدفها يتمثل في ابراز دور و محاسن فرنسا في هذا البلد (الجزائر) " في الميادين الثقافية، الاجتماعية، والاقتصادية . من خلال افلام جزائر العمل مثل: الجزائر ارض فرنسية، تلاميذ الجزائر . الخ ، يضاف اليها بعض التحقيقات ذات الصبغة الايثنوغرافية و الفلكلورية مثل: وهران ، قسنطينة ، مزاب ، قافلة الهوقار ، على طريق القبائل .

(2) ـ الافلام الاعلامية : و هي افلام الوقائع الموجهة خصوصا ، للجمهور المسلم ، و التي تثير دون شك فضول و اهتمام الاروبيين ، خاصة ما يتعلق منها بامور الاسلام مثل: " الحج إلى ديار الاسلام المقدسة " في ظل المسجد " .

(3) ـ الأفلام الصحية: بعضها كان يتم اختياره تحت اشراف الحكومة العامة في الجزائر، البعض الآخر مستورد من فرنسا و باقي دول اروبا الاخرى ، منها ما هو على شكل رسوم متحركة مثل : " جلول والدبابة " إلى جانب عدد آخر من الافلام منها : " التراخوما " ، " طب الرياضة " ، أطفالنا الصغار " ... الخ .

(4) ـ افلام وثائقية حول فرنسا و البلدان الاخرى: من أجل إبراز جمال بعض الاماكن داخل فرنسا و تعدد سكانها ، و تواجدها داخل الامبراطورية .

(5) ـ افلام متعلقة بالنشاطات الصناعية ، الحرفية ، و الزراعية : و هي منتجة في فرنسا ، و بالرغم من اختلاف الوسط الذي انتجت فيه و تتوجه إليه ، إلا أن السلطات الاتعمارية ترى " انه من الاهمية توزيعها بين السكان الريفيين " في الجزائر " منها : في " خدمة فرنسا " ، نشأة قبرية ، " المجلة الفلاحية " .

(6) ـ افلام التربية النظرية التطبيقية: وهي افلام موجهة خصيصا الى الحرفيين و العمال مثل: الآلة البخارية ، الارض ، حركتها ، صناعة الخشب صناعة الخزف " ... الخ .

هذه هي اهم الفئات و الاتجاهات التي تحملها الفيلموغرافيا التابعة ل : (ج .ت .س) و من محتواها يتبين انها تتعلق بمختلف النشاطات التي يفتقدها او يحتاج اليها العالم الريفي ، كما ان بساطة الرسالة التي تقدمها توضح انها تتوجه الى جمهور ريفي يجهل تماما قواعد بعض النشاطات الحديثة ، الصناعية الحرفية و الزراعية . و السؤال ، اين كان الاستعمار منذ 1830 . و لماذا لم يهتم بهذه القطاعات حتى هذه الفترة ؟

الجواب بسيط و يتمثل في ان الاستعمار و تواجده بعد الحرب العالمية الثانية اصبح يهدده خطر الزوال ، و من بين ما اختلقه لتفادي هذا الزوال على المستوى الاعلامي ، هذه البرامج التي لا تتماشى مع تطورات المرحلة . فالهدف الاساسي منها هو محاولة امتصاص غضب الاوساط الريفية الذي احدثه انفجار 8 ماي 1945 ، و بالتالي تصحيح " الأفكار الخاطئة " عن فرنسا و " دورها " و " التنمية " في المناطق الريفية الجزائرية .

إلى جانب هذه الفيلموغرافيا فان (ج.ن.س) بالرغم من ما أحيط به من دعاية خاصة في ما يتعلق بالدور الدعائي المناط به ، و اهمية برامجه و حصصه ، فانه

في الحقيقية لم يكن يسخر جل الامكانيات المادية والبشرية الكافية لتحقيق برامجه في مختلف أرجاء التراب الوطني . و هذا يعكس غايات واهداف ايديولوجية خفية تتمثل في ظهور الادارة الاستعمارية بمظهر المهتم بمشاكل و وضعيات السكان الريفيين لتهدئة الأوضاع اكثر منه تغيير الادارة عن نيتها الفعلية في تطبيق برنامج الأغلبية الجزائرية، والدليل على ذلك ان هذا الجهاز لا يملك في سنة 1954 إلا على 4 شاحنات سينمائية، مجهزة بآلات عرض أفلام 5 ملم، الى جانب شاحنة سياحية لعرض افلام 16 ملم و سيارتين صغيرتين اضافة الى مولدين كهربائيين يستخدمان في المناطق المحرومة من الكهرباء .

بواسطة هذه الامكانيات القليلة . فان مهمة ج .ت.س هي التنقل في شتى انحاء البلاد، وتقديم برامج وحصص في كل المناطق التي تزورها شاحنات العرض ففي خلال سنة 1946 نظم هذا الجهاز في المناطق الريفية حوالي 250 عرض حضره 465.000 متفرج، و منذ حوالي 1946 الى ديسمبر 1948 بلغت تنقلاته 45 الف كلم من أجل تقديم 766 حصة عرض، كما جلب اكثر من مليون متفرج ريفي (18) و لقد بلغ العدد د سنة 1954 825 الف متفرج .

اما عن الوسائل البشرية، فكانت مسخرة بشكل دقيق و متحكم فيه، على كافة المستويات، سواء التنظيمية او العملية الميدانية فهي من الناحية العددية و النوعية كافية، نظرا لقلة الأجهزة القائمة بعملية العرض والتوزيع. كما ان الافراد العاملين كانوا ينتقون وفق مقاييس صعبة، و هذا ليس فقط لكون العمل شاق لكن هناك مراعاة للجوانب السيكولوجية، وخبرة هؤلاء بجل المعطيات والمعلومات المتعلقة باوضاع السكان الريفيين و بالتالي تكييف العروض السينماتوغرافية مع هذه الأوضاع لضمان نجاح الرسالة والهدف الدعائي المراد تحقيقه .

أما عن كيفية توزيع السينما من طرف ج .ت.س في شتى المناطق الريفية، فإن ذلك كان يتم وفق تنظيم دقيق .فالجوانب الإدارية تستلزم ان يقوم مسؤول هذا الجهاز بعد الإتفاق مع مسؤول غرفة الحاكم العام بتنظيم دورات عرض في المدن و المناطق الريفية . اذ يتولى نواب المسؤول تحقيق هذه الدورات . أما مسؤول غرفة الحاكم العام، فيعلم المسيرين المحليين بتاريخ مرور الشاحنات وزمن العرض . فكل ذلك يعرف بدقة و يحضر له بعناية كبيرة .

ان المجال الجغرافي الذي كان ينشط فيه ج .ت.س يشمل معظم مناطق القطر الجزائري، فهو مرتكز في المدن و القرى، مراكز تواجد الأوروبيين، المشاتي والدواوير المناطق الصحراوية، وحتى الثكنات ونوادي الشباب، وعادة ما كانت العروض تقام في الهواء الطلق من طرف الشاحنات المتنقلة، أو في القاعات التابعة لمختلف المنظمات و

والهيئات الثقافية و الاجتماعية الرسمية أو الخاصة، بشرط ان يكون الفيلم موجها من حيث محتواه وأهدافه والسؤال : ما هو الجمهور الذي تتوجه إليه برامج ج.ت.س؟

في الغالب يضم هذا الجمهور كل الفئات والأعمار، والشرائح الاجتماعية سواء كانت في المدن أو الأرياف، فهذا "موراتي" يقول :

" إن الوسائل المستخدمة بلا حدود، فيها دعوة موجهة للصحافة، القياد، الشيوخ، كذلك المعلمين الموظفين، الكولون، و بالطبع الأعيان من الأوروبيين والمسلمين .. " (19)

من هنا يتضح ان هذا الجمهور عريض ومتنوع، و بالتالي محاولة استمالة كل الفئات والأطراف من أجل اقناعها بفكرة ضرورة بقاء فرنسا والترويج لكل مشاريعها الإستيطانية المستقبلية. و من أجل تحقيق هذا الهدف كان القائمون على هذا الجهاز السينماتوغرافي يقومون بجولات في مختلف المناطق الريفية، حتى الجهات النائية المحرومة من كل المرافق الاجتماعية و كل إمكانيات العيش، بدأت تستقبل العروض السينمائية .

هذه المفارقة الكبيرة تقود إلى القول بأن الهدف من كل هذه العملية هو خدمة اغراض ايديولوجية من خلال إمتصاص النقمة الجماهيرية و تكريس الإستعمار . عن طريق القفز عن الإهتمامات الإجتماعية و الإقتصادية لجماهير الأرياف الفقيرة . و هنا أستخدمت السينما " هذا الفن العجيب" كأداة لتمييع و تناسي هذه الإهتمامات .

عن عدد الحصص المعروضة وعدد افراد الجمهور يقول الحاكم العام بالجزائر في سنة 1955 ما يلي[20] : في سنة 1948 نظم (ج.ت.س) 251 حصة عرض سينمائي في الجزائر، و تم مس 52000 متفرج .

- في 1949 ـ 304 حصة ـ 680 000 متفرج
- : 1950 ـ 317 : ـ 750 000 :
- : 1951 ـ 326 : ـ 779 000 :
- : 1952 ـ 331 : ـ 810 000 :
- : 1953 ـ 333 : ـ اكثر من 825 الف متفرج .

هذه الأرقام الضخمة التي تقدمها الإدارة الإستعمارية، تحاول من ورائها تبرير ارتفاع عدد الجماهير التي اصبحت تقبل على منتجاتها الثقافية ومنها السينما، و بالتالي ترويج فكرة إمكانية قبول هذه الجماهير بكل المشاريع الاستعمارية الأخرى، فنظرا للدور الدعائي الكبير الذي كان يقوم به هذا الجهاز فإنه

انتشر كثيرا حتى في مناطق أقصى الصحراء و التي لم تكن تعرف السينما من قبل مثل عين صالح ، و الحدود الجزائرية التونسية و الجزائرية المغربية .

إن عمليات العرض خاصة تلك التي تقام في الهواء الطلق ، و يكون جمهورها من الريفيين ، فانها تنظم بإحكام و دقة ، مع مراعاة كل الشروط و الظروف المتحكمة في انجاح العملية . فلا شئ يترك للصدفة .

فالقطر الجزائري بكامله يتميز بشساعة مساحته ، با لإضافة إلى إختلاف في الخصوصيات السكانية ، الاقتصادية و الاجتماعية من منطقة الى اخرى ، لذا فعمليات العرض تاخذ في الحسبان كل هذه المعطيات . فكل جهة تقصدها شاحنات العرض تتطلب برنامجا متكيفا مع الاجواء المعنوية و المادية و يأخذ في عين الاعتبار المتطلبات الحقيقية لسكانها ، الإجتماعية ، الصحية ، الاقتصادية . . . الخ ، فالبرنامج يكون صحيا ، اذا كانت هناك حاجات صحية ا و اقتصاديا اذا كان الوضع يتطلب ذلك ، وفي بعض الأحيان محاولة خلق نوعا من المرح و بالتالي ترجيح الكفة و التصدي للتاثيرات " المضرة بفرنسا " ، أي لا بد من إظهار تواجد الفرنسيين شيئا لا مفر منه ، با لاضافة الى مدّ الاهالي بساعات الترفيه ، و بالتالي اعطاء الانطباع بان الادارة الاستعمارية المحلية تهتم بشؤونهم و أوضاعهم .

هذا الهدف لن يتحقق إلا بضمان نجاح العملية الإ تصالية بين القائمين بالعرض و جمهور المشاهدين من الريفيين . فأغلب هؤلاء من الأميين و بالتالي تكمن صعوبة توصيل و فهم الرسالة الفيلمية . لذا قامت السلطات الاستعمارية باختيار دقيق و انتقائي لهؤلاء المنشطين القائمين بالعرض في المناطق الريفية ، و مطالبتهم بالمعرفة الدقيقة للمنطقة التي يزورونها سواء من حيث ظروفها العامة ، أو سكانها وعاداتها . . . الخ .

غالبا ما كان هؤلاء يعتمدون على وسطاء لتوصيل مضمون الأفلام المعروضة . فاذا تعلق الأمر بشريط وثائقي مرتبط بالنظافة و الصحة يجب الإستعانة بطبيبا و ممرضه إن هؤلاء الوسطاء يتكونون من المترجمين المسلمين و يفهمون كلتا اللغتين ، فهم يبلغون و يعلقون على الأفلام ، و هم خريجي مدرسة سيكولوجيا الجماعة التابعة لج .ت .س .

فالمترجم هو وسيط مباشر بين رئيس البعثة و الشخصيات المسلمة التي يلتقي بها فهو مطالب أن يظهر قدرته و أهليته و معرفته الكبيرة باللغة العربية و تكييفها حسب لهجات المناطق التي يزورها . و هذا من أجل ضمان نجاح عمليات العرض وعدم نفور الجمهور منه . فعمل هذا الشخص حسب موراتي "MURATI" ينطلق من كونه مسلم و مرتبط بمنطقته و متأكد من الدور التربوي لج .ت .س لا بد من أن يندمج بالجمهور المسلم من أجل الإقناع أكثر .[21]

من هنا يتضح أن هؤلاء " الوسطاء المسلمين " مؤدلجين مسبقا لتقبل

الرسالة الايديولوجية التي تحاول ج ت س تبليغها، نظرا لتشابه الكثير من مواصفاتهم مع مواصفات الأهالي الريفيين.

في الحقيقة أن ج ت س والدور الذي كان يقوم به من خلال توزيع السينما في المناطق الريفية بعد الحرب العالمية الثانية، ما هو إلا جزء من المشروع الاستعماري، الذي حاول في هذه الفترة القيام ببعض الإصلاحات على كافة المستويات من جراء تدهور الأوضاع التي افرزتها الأزمة الخطيرة التي ضربت التشكيلة الإستعمارية خاصة في الارياف. اذ لم يكن هدف هذه الإصلاحات تغيير حياة الأهالي بقدر ما كان عملا لإمتصاص بعض مظاهر الغليان الجماهيري الذي نحس بقوة في هذه الفترة.

فعلى المستوى السينماتوغرافي كان الجزائريون حتى الحرب العالمية الثانية محرومين تماما من السينما، ما عدا الأقلية الأوروبية، لكن بعد الحرب ظهر اهتمام كبير بضرورة تعرض الأهالي الريفيين لهذا الفن الذي امتد تواجده حتى إلى المشاتي والمداشير النائية المحرومة من كل ضرورات العيش البسيطة. وكيف اذن تقدم لهم السينما، وهم يعيشون في أقصى درجات البؤس والشقاء. ببساطة ان في ذلك عمل دعائي و ايديولوجي مرتبط عضويا و وظيفيا بمسار و تطور مجمل الأيديولوجيا الإستعمارية. و يتجلى هذا بوضوح من خلال المعطيات التالية، المستنتجة من العروض السابقة :

1) ـ ان ج ت س القائم بتوزيع السينما في الأرياف مرتبط في تنظيمه وسياسته بالاتحاد العام للسينما U.G.C المسؤول عن توزيع السينما داخل الجزائر، و هذا الأخير مرتبط بدوره باللجنة الوطنية للسينما فضمن هذه الهرمية يتواجد هذا الجهاز الذي كان نتيجة للإصلاحات العامة التي قامت بها الإدارة الإستعمارية على المستوى السينمائي، و بالتالي إسناد اليه المهمة الدعائية والإعلامية داخل الأوساط الريفية الجزائرية، التي بدأت تعرف بعد الحرب العالمية الثانية نضجا سياسيا كبيرا فيه خطر على التواجد الاستعماري بكامله.

2) ـ إن محتوى الأفلام التي كان يقدمها ج ت س هي أفلام "متوازنة وموجهة" أي موجهة لخدمة أهدافا جديدة تسعى إلى محاربة "الأفكار الخاطئة" عن فرنسا" والدعاية للدور "التحضيري" الذي تقوم به وما إدخال السينما إلى الأرياف في هذه الفترة بالذات إلا تعبيرا عن هذا التوجه.

3) ـ إن الجمهور الموجهة اليه أفلام ج ت س في غالبه من الريفيين الأميين. لذا كانت هذه البرامج تعتمد على التلقين و بساطة المحتوى. هذا تطبيقا للفكرة القائلة: بعدم تلقين الأهالي المعارف المجردة التي تعتمد على التفكير والتخمين، لأن في ذلك يكمن الخطر.

كل هذ أ من اجل إلصا ق الصفات التحقيرية بالأهالي ، والقول بانهم جمهور متخلف. إذ ن بمحتوى هذ ه البرامج يرى الإستعمار أنه قام بتلبية كل ما يتطلبه الأهالي من حاجيات ثقافية و ترفيهية ضيقة ، وفي هذا العمل تزييف لمظهر الإستعمار و محاولة بخلق صورة ذ هنية حسنة لدى الأهالي الذين يعيشون واقعا مترديا .

نبد لا من الإصلاح الفعلي لهذا الواقع،عمد الإستعمار إلى تمييعه وعرضه مزيفا عن طريق الخيال والوهم الذين تقدمهما السينما أحسن تقد يم وهذا من أجل قولبة ذ هنية الجماهير الريفية على نحو ما يجعلها ترى في واقعها المتردي قدرا، وفي الإستعمار حقيقة معاشة ومقبولا بها .

فاذ كانت للنتاجات المعرفية والإبداعية الإستعمارية،خاصة الرواية والسينما قهدرة على تزييف الواقع الاستعماري وإخفائه لفترة طويلة فانها لم تستطع تغيير هذا الواقع الإستعماري وإخفائه لفترة طويلة فانها لم تستطع تغيير هذا الواقع بما يتماشى وأهداف الايديولوجيا الاستعمارية، وحتى الحد من تطوراته وتفاعلاته التي أدت إلى إحداث الانفجار في بنياته ، وبانفجاره ،انفجرت جل هذه النتاجات الإبداعية المزيفة، والتي تعد من اكبر الاجهزة الثقافية والايديولوجية التي ارتبطت عضويا ووظيفيا بالسلطة الاستعمارية، وبالتالي توظيفها على مدى فترة طويلة لتكريس السيطرة وتزييف الواقع الجزائري .

- ملخص الفصل الرابع -

الخطاب الايد يولوجي الاستعماري مثلما يستخلص من خلال محتوى الصورة الفنية فإنه يستخلص من خلال الجوانب السياسية و التنظيمية للسينما الإستعمارية و توزيعها في الأرياف، و بالتالي نصيب كل من المعمرين و الريفيين الجزائريين منها .

تبين إذن ان السينما الاستعمارية حتى الحرب العالمية الثانية لم تكن تملك تنظيمات في الجزائر حيث كانت تحتكرها الشركات الكبرى خاصة الامريكية منها ، غير أن استخداماتها كانت محتكرة من طرف العسكريين و الإدارة الإ ستعمارية، و مركزة فقط في المدن الكبرى الا أن بعد العشرينات بدأت الأوساط الاروبية الريفية تعرف السينما خاصة في المناطق المجاورة للمراكز الحضرية، مثل الجزائر، وهران . . . الخ أما الأهالي الريفيين الذين كانوا يشكلون الأغلبية فكانوا في هذه الفترة محرومين تماما من السينما سواء من حيث الإستهلاك أو من حيث ما تعرضه من محتويات. و لقد كانت تبريرات الإستعمار لهذه الوضعية واهية، و لكنها تعبر في الحقيقة عن مختلف أنواع الإقصاء الذي تعرض له الأهالي في شتى المجالات الاقتصادية، الإجتماعية، السياسية و الثقافية . . . الخ ، و الذي كان المقياس الأساسي الذي حكم الإيد يولوجيا الإستعمارية حتى هذه الحقبة التي سبقت الحرب العالمية الثانية .

بعد الحرب العالمية الثانية عرفت السينما الإستعمارية في الجزائر تنظيمات جديدة مرتبطة بالتنظيم العام للسينما في فرنسا ، كما ان هذه الفترة عرفت مستجدات كثيرة مست جوهر الايد يولوجيا الاستعمارية، حيث بدأ الوعي الوطني ينمو بين الجزائريين و ما أحداث 8 ماي 1945 إلا تعبيرا عن ذلك، يضاف اليها الأزمة المستعصية التي ضربت الاقتصاد الإستعماري و التي هي مؤشرا على خطر التلاشي . لذا عمدت السلطات الإستعمارية إلى إحداث اصلاحات جديدة في كثير من الميادين ظاهرها إصلاح وضع الأهالي و باطنها تكريس الاستعمار، و من بين هذه الميادين قطاع الإعلام وعلى رأسه السينما .

من بين مظاهر هذا التنظيم الجديد إدخال السينما إلى الأوساط الريفية الجزائرية التي كانت محرومة منها قبل الحرب، حيث أوكلت مهمة ذلك إلى جهاز التوزيع السينماتوغرافي SDC الذي قام بوظيفة الدعاية في الأوساط الريفية التي اصبحت تشكل الخطر الأساسي على التواجد الإ ستعماري . فالسينما بكل ما تحمله من قدرة على تغيير الذهنيات، أستخدمت إيديولوجيا لتمييع وإخفاء الواقع الفعلي الذي يعيشه

الريفيون الجزائريون، و يتجلى ذلك من خلال محتوى السينما التي كانت تقدم معتمدة كثيرا على برامج موجهة و مؤدلجة مسبقا هدفها الأساسي تكريس الإستعمار، بعد التصدعات التي بدأ يعرفها حتى هذه الفترة.

هذا التصدع ما فتئ يزداد، و لقد كانت الرواية و السينما على الخصوص أداة إيديولوجية لتفادي مثل هذا التوصدع، و هي بقدر ما كانت تزيف الواقع الفعلي و تخفيه، فقد كانت أيضا عاجزة عن الحد من موجات الرفض التي واجهت الاستعمار في الأرياف و التي تتناقض اسس الخطاب الايديولوجي الذي حكم لفترة طويلة مسار الإيديولوجية الإستعمارية.

هذا التناقض وصل حد الإنفجار في نوفمبر 1954، و بذلك تلاشت الظاهرة الاستعمارية، و معها جل نتاجاتها الإبداعية كالرواية و السينما خاصة التي ارتبطت عضويا بالايديولوجيا الإستعمارية في مختلف مراحلها بالرغم من بعض الإختلاف في الأهداف و التوجهات من مرحلة إلى اخرى.

كل هذه الحقائق تدحض الفرضية القائلة :

* ارتبط تنظيم و توزيع السينما الإستعمارية بعد الحرب العالمية الثانية في الأوساط الريفية الجزائرية بنفس التوجهات الأهداف التي كانت تحكم السينما الإيديولوجيا الاستعمارية في فترة ما قبل الحرب.

(1)_MEHARZI (A.GHANI) LE MIROIR AUX ALLOUETTES ALGER E.N.A.L 1985.P: 155

(2)_ DADCI (YOUNES) OPCITE . P :

(3)_ MAHARZI (LOTFI) OPCITE. P : 44

(4). IBID. P : 41

(5)_ IBID P : 45

(6)_ IBID P : 42

(7)_ MEHARZI (A.GHANI). LES ALGERIENS AU MIROIR DU CINEMA COLONIAL ALGER OPCITE. P : 28

(8)_ IBID P : 21

(9) CHEVALDONNE (FRANCOIS) FONCTIONNEMENT D'UNE INSTITUTION IDEOLOGIQUE COLONIALE R.A.S.J.E.P ALGER

(10)_ MEHARBI (A.GHANI) OPCITE P : 26, 27

(11)_ MEGHARBI (A.GHANI) (DOUBLE MIRAGE DE L'IMAGE) THESE-LETTRES SORBONNE UNIVERSITE RENE DECARTES PARIS 1980. P :

(12)_ YAHIAOUI (FADILA) OPCITE. P : 46

(13)_ LACHRAF (MOSTAFA) ECRITS DIDACTIQUES ALGER E.N.P .- 1988 P : 71, 72.

(14)_ CHEVALDONNE (FRANCOIS) FONCTIONNEMENT D'UNE INSTITUTION IDEOLOGIQUE COLONIALE OPCITE. P : 546.

(15). VEILLOT (C) BATAILLE (R) OPCITE P : 153

(16)_ DADCI (YOUNES) OPCITE. P : 236

(17) _ MEGHARBI (A.GHANI) OPCITE P : 51, 52

(18)_ MAGHARBI (A.GHANI) LES ALGERIENS AU MIROIR DU CINEMA COLONIAL OPCITE. P : 42

(19)_ MEHARZI (LOTFI) OPCITE P : 47.

(20)_ DADCI (YOUNES) OPCITE. P : 238

(21) _ MEHARZI (LOTFI) OPCITE. P : 48

الخاتمة

—— o ——

اشكالية الدراسة تدور حول تحليل العلاقة الجدلية بين مجمل التحولات التي عرفها الريف الجزائري في الفترة الإستعمارية (اقتصادية،اجتماعية،ايديولوجية ...الخ) وكيفية انعكاسها في المتخيل السينمائي الاستعماري،من حيث الصورة التي قدمتها و مختلف القوى الاجتماعية المكونة لها،و علاقة هذه القوى بالصراع التاريخي الذي ميز مسيرة الريف الجزائري،و موقعها في الايديولوجيا الاستعمارية إضافة إلى محاولة استخلاص الخطاب الايديولوجي الذي تتضمنه هذه الصورة بكل مستوياته .

تحليل الاشكالية تمر من خلال استعراض و تحليل التحولات التاريخية التي عرفها الريف الجزائري في الفترة الاستعمارية من الناحية الواقعية التي يأخذ منها المتخيل السينمائي محتواه،و يستمد منها عناصره و بناءه. و لقد تم استنتاج ثلاث مراحل أساسية :

- المرحلة الأولى و تمتد من الغزو إلى بداية الثمانينات من القرن الماضي و تميزت ببطء تطور السياسة الأستيطانية الرأسمالية،و ظهور الشكوك في مدى نجاح التواجد الإستعماري . و لقد شهدت هذه الفترة المقاومة الشديدة التي أبداها الفلاحون،و بداية عمليات إنتزاع ملكية اراضي العروش و الأوقاف و القبائل ،الأمر الذي ساعد على اقامة البنى التحتية للاستعمار،رافقتها عمليات القمع الوحشي للأهالي،و قدوم الأعداد الكبيرة من المعمرين،يضاف اليها بداية تطبيق القوانين العقارية .

- المرحلة الثانية و تبدأ من ثمانينات القرن الماضي حتى سنة 1930 ، و هي تتميز بتطور تطبيق القوانين العقارية (قانون سيناتوس كونسلت، و قارني ...الخ) و استخدام الأساليب السياسية و الايديولوجية، مع فشل الكثير من الثورات المحلية و أهمها ثورة المقراني . في هذه المرحلة بدأت عملية فرنسة الأرض الجزائرية، و ظهور التوسع الرأسمالي ،من خلال ارتفاع نسبة مساحات أراضي الكولون، و تطور الزراعة الرأسمالية و ربطها بالمتروبول .

- المرحلة الثالثة وتمتد من 1830 حتى 1962 وتتميز باحتفال الاستعمار بالذكرى المئوية الاولى لاحتلال الجزائر، وبداية ظهور الوعي السياسي بين الجزائريين، حيث تعد هذه الفترة من أهم المراحل التي تطور فيها الصراع بين الجزائريين والإستعمار، الذي بدا يتصدع من جراء الأزمة المستعصية التي ضربت بناه الإجتماعية والإقتصادية والتي من أهم مظاهرها التجريد الكلي للأهالي من الأراضي وتركيزها في أيدي المعمرين وأعوانهم من الجزائريين الأمر الذي أدى الى تزايد أعداد الجماهير الكادحة في الريف وتزايد الركود الرأسمالي من جراء ضعف الإنتاج الزراعي (الكرمة) وانخفاض نسب الإستثمارات في الصناعة.

كل هذه العوامل عززت من مواقع القوى الأكثر تضررا من الشكل الإستعماري وبالتالي الأكثر تصميما على زواله. الشي الذي تم بفضل ثورة نوفمبر 1954 - 1962.

- هذه المراحل الثلاث هي التي ميزت واقع التحولات التي عرفها الريف الجزائري في الفترة الاستعمارية، وعبرها تم استبدال المجتمع الجزائري القديم بمجتمع دخيل أفرز تركيبة اجتماعية غريبة في الريف الجزائري تتألف من قوى جديدة، معمرين، عساكر، برجوازية عقارية بمختلف فئاتها، ريفيين فقراء (فلاحين خماسين، عمال موسميين، كادحين .. إلخ) إلى جانب التغيرات التي مست الجوانب البيئية من جراء السياسة الإستيطانية وإدخال الرأسمالية الزراعية.

كل هذه المستجدات افرزت واقع صراعي في الريف الجزائري بين مختلف القوى الإجتماعية المكونة لتركيبة الطبقية. والتي انعكست في النتاجات الإبداعية الإستعمارية ومنها السينما.

فالصورة التي قدمتها السينما الاستعمارية لمختلف القوى الاجتماعية التي افرزتها السياسة الاستيطانية في الريف الجزائري تتصف بمايلي :

بالنسبة للقوى الإجتماعية المرتبطة عضويا بالإيديولوجيا الإستعمارية (معمرين عساكر، مبشرين ... الخ) صورتها السينما الاستعمارية تصويرا ايجابيا يصل حد التعظيم باعتبار هذه العناصر البشرية لها الدور في إقامة المجتمع الاستعماري وتكريسه وهي تجسد منظرة مفكري الاستعمار الذين يرون ضرورة إحتلال الجزائر بشتى الأساليب (عسكرية، اقتصادية، سياسية وايديولوجية .. الخ).

- شخصيـة العسكري ظهـرت مع فترة الغـزو مباشرة، وهي تواكـب تاريخيـا مرحلـة إستخـدام الساليب الإبـادة ضـد الاهالي للتخلي عن اراضيهـم ، لذا فالصورة السينمائيـة تبـرز هذه الشخصيـة وتشيـد بهـا من خلال تعظيـم المؤسسة العسكرية (جوقـة الشرف) . من مختلف الأوجـه (الإنضباط، الشجاعـة، رد الإعتبـار، حمايـة الوجـود الإستعماري . . . الخ) كل هذا ما كـان يتـم عن طريـق اختلاق وضعيـات مزيفـة ليس لهـا من الحـقيقـة إلا الد يكورات التي صـورت فيها ، و بعيدة كل البعد عن الواقـع الفعلي الذي ميـز مسيـرة الريف الجـزائري .

- شخصيـة المعـمر تقدمهـا الصورة السينمائيـة على أنهـا العنصـر البشـري الذي يقـوم باستصلاح الاراضـي وخلق الثـروات وفي ذلك ضمانـة ماديـة لاستمـرار السياسـة الاستيطانيـة في الواقـع و نجاح الرأسماليـة الزراعيـة في الريف الجزائري .

- شخصيـة المبشـر تمثل تاريخيا الأداة الفكريـة والايد يولوجية الأساسية للإستعمار تقد مـه الصـورة السينمائيـة الاستعمارية على أنه الانسـان الذي ينـور حياة الأهالي وإخـراجهم من حيـاة " الهمجية والـتوحش" التي يعيشونها عن طريق نشـر" الكلمة الطيبة" و "تعاليـم المسيـح" ، وبالتالي العـودة بالاهالي إلى" الايمان القديم" وفي هذا دعـوة لإحياء وتجسيـد نظريـات مفكـري الاستعمار الذيـن يـرون أن الجزائر ما هـي إلا أرض لاتينيـة ـ مسيحيـة . مثـل هذه الأفكـار فيهـا تهيئـة روحيـة لتقبـل الاستعمـار كفكـرة وكواقـع .

بالنسبـة للقوى الاجتماعيـة غير المرتبطـة عضويا بالايد يولوجيا الاستعمارية قدمتها السينما الإستعمارية في صـورة سلبيـة جـدا تصـل إلى حد الإقصاء الكلي لبعض هذه القـوى ، وذلك تبعـا لدرجة قبولهـا أو رفضها للايد يولوجيا الإستعمارية .

المرأة الأهلية مثلا يأتي تقديمها في الصـورة السينمائية الاستعماريـة لتحقيق ما يسمى بالمثلث العاطفي (الزوج ، الزوجـة ، العشيقـة) التركيـز على المراة والعواطف جـاء لتجـاوز اللعبة السوسيو إقتصادية التي كان يعيشهـا الريف الجزائري في ظل الإستعمار . هذه اللعـبة كانت تعبر عن صراع واقعي ، ولتفاديه وتخطيـه أختلقت السينما الاستعماريـة وضعيات خياليـة محورها المرأة الأهليـة .

- شخصيـة القايـد ، من الناحيـة الشكلية بـرزت كثيـرا في الصورة السينمائيـة الإستعمارية ، لكونها ، تاريخيـا حاولـت التحالف مع الإستعمار والإرتباط بأيد يولوجيته أما من الناحيـة الجوهريـة فقد تمّ تحقيـر هذه الشخصية ، ومن ورائها الأهالـي

الريفيين بالرغم من تحالفها التاريخي معه .

- باقي الأهالي الريفيين (فلاحين ، خماسين ، عمال زراعيون ، كادحين ، فاقدي الارض) الذين يشكلون في الواقع التاريخي الجزائري القوى الأكثر رفضا للاستعمار وإيديولوجيته و بالتالي يشكلون طرف النقض الأساسي في الصراع الذي ميز طول الفترة الاستعمارية . هؤلاء صورتهم السينما الاستعمارية فنيا بمجموع أو ككل ، كقطعة من الديكور ، فهم لم يكونوا في نظر المستعمر يتصفون بخصائص تميزهم و تشير إلى ذات قائمة ، بل ان هذه الذات غارقة و منغمسة في ذلك المجموع أو الكل المجهول .

هذه الصورة الفنية تحمل في ثناياها الصريحة و الضمنية إقصاءا كليا للأهالي و في هذا تجاوزا و تمييعا للواقع الصراعي الذي كان قائما في الريف الجزائري والذي يشكل الاهالي أحد أطرافه الرئيسية و بالتالي القوى الاكثر تضررا من الشكل الاستعماري . هذا الإقصاء الفني يتوازى تاريخيا مع كل المظاهر الأخرى للاقصاء في الواقع و القهر الاجتماعي و الاقتصادي ، التهميش السياسي و الايديولوجي التي تعرضت اليه هذه القوى في الفترة الإستعمارية .

من هنا يتضح ان الصورة الفنية الصريحة التي قدمتها السينما الإستعمارية ركزت على التصوير الإيجابي للقوى المرتبطة بالايديولوجيا الاستعمارية مقابل التصوير السلبي الذي يصل حد الاقصاء الكلي للقوى الرافضة لها ، بطريقة لا تشير فنيا الى تلك الصراعات بين مختلف هذه القوى في الواقع الفعلي .

الدراسة من خلال التحليل الذي تضمنته لم تقتصر على الجوانب الكمية التي قدمتها الصورة الفنية الصريحة للريف الجزائري ، وانما تطرقت ايضا الى الجوانب النوعية من حيث الخطاب الايديولوجي الضمني الذي يتخلل هذه الصورة ، و مختلف خصائصه و مميزاته ، وعلاقته الجدلية بمصالح القوى الإستعمارية و واقع الاهالي الريفيين .

بعد توضيح مجمل الأسس المنهجية لاستخلاص الخطاب الايديولوجي من العمل السينمائي ، تمت الاشارة الى العلاقة العضوية بين السينما الاستعمارية و الرواية ، باعتبارها وضعت ايديولوجيا مثل السينما للتعبير عن اهداف الاستعمار .

عموما يمكن استنتاج جملة من الخصائص و المميزات من الخطاب الايديولوجي الإستعماري من خلال صورة الريف الجزائري في السينما الاستعمارية :

- الدعاية الإستعمارية والتي تتواجد في كافة مستويات الصورة السينمائية الاستعمارية، اذ وظفت كثيرا لترويج المخطط الاستعماري (تعظيم المعمرين المؤسسة العسكرية)، وبالتالي تغيير ذهنية الجماهير الريفية (إدخال السينما إلى الأوساط الريفية الجزائرية بعد ح ع 2) بالقدر الذي يتماشى مع أهداف هذا المخطط.

- الإستيلاب الذي يلاحظ في جل مراتب العلاقة بين الواقع الفعلي للريف الجزائري والواقع المتخيل سينمائيا، والذي يهدف من خلال التشويه والتزييف إلى حل العلاقة الفعلية التي يجب أن تكون بين واقع الأهالي وما يجب ان يعتقدونه حول هذا الواقع، وفي ذلك خلق للنظرة التنميطية وإضفاء الموضوعية والشرعية على صراع جدلي وضمن هذا الصراع تشكل العنصرية مجالا خصبا لتغذية الفوارق بينهما اذ كان للصورة السينمائية دورا كبيرا في هذا المجال من خلال ابراز قوة وعظمة القوى الإستعمارية، مقابل التحقير الذي يصل إلى حد الإقصاء للقوى الأهلية. أما الانقسامية فيوجد لها مظهرا من خلال تقديم القوى الريفية الجزائرية إنطلاقا من تعدد أصولها العرقية: عرب/ بربر/ توارق/ مزابيين .. الخ. عملا بمقولة "فرق تسد"

- الإستشراق والتبرير التاريخي: اذ في الوقت الذي احدث فيه الإستعمار تغيرات جذرية على البنى الإجتماعية والبيئية من جراء السياسة الإستيطانية ركزت الصورة السينمائية على غرائب الشرق والغازه وديكور الطبيعة الجزائرية وسكانها. كل هذا بهدف خلق النظرة الإستيلابية، وتبرير فكرة خلاء الأرض، وبالتالي البحث عن مبررات تاريخية لتكريس شرعية إستحواذها.

مجمل هذه الخصائص هي التي ميزت محتوى الخطاب الايديولوجي الذي قدمته السينما الإستعمارية والذي يتوافق صراحة وضمنا مع أهداف ومصالح قوى التشكيلة الاستعمارية ويتناقض تماما مع واقع الأهالي الريفيين الجزائريين.

الخطاب الايديولوجي مثلما استخلص من محتوى الصورة الفنية المقدمة للريف الجزائري أستخلص ايضا من خلال الجوانب الواقعية المتعلقة بالتنظيم السياسي وتوزيع السينما في الأوساط الريفية قبل الحرب العالمية الثانية وبعدها.

عموما لم تكن السينما الإستعمارية في الجزائر حتى الحرب العالمية الثانية تمتلك هيا كل تنظيمية، بل كانت محتكرة من طرف الشركات الكبرى خاصة الامريكية منها كما أن التواجد السينماتوغرافي في الأوساط الريفية كان مقتصرا على الأوروبيين فقط، بينما

الأهالي كانوا مقصيين تماما من التعرض لهذا الفن .

بعد الحرب العالمية الثانية عرفت مجمل الجزائر أحداثا وظروفا جديدة سياسية، اقتصادية واجتماعية (أحداث 8 ماي 1945، الأزمة الإقتصادية ونتائجها .. الخ) والتي دفعت الإستعمار إلى احداث إصلاحات في شتى المجالات ومنها، القطاع السينماتوغرافي الذي عرف تنظيمات جديدة، أهمها جهاز التوزيع السينماتوغرافي SDC الذي أوكلت اليه في الأوساط الريفية الجزائرية مهمة أساسية هدفها الظاهري التوعية والاعلام والتربية، أما الباطني استخدامها ايديولوجيا لإخفاء الواقع الفعلي المتردي الذي يعيشه الأهالي من خلال تقديمها لبرامج مؤدلجة وموجهة هدفها محاربة "الأفكار الخاطئة" حول فرنسا وبالتالي تكريس الإستعمار .

هذه المعطيات تؤكد الإرتباط العضوي الشديد للسينما (الصورة مالخطاب الإيديولوجي) بمجمل الايديولوجيا الاستعمارية . هذا الإرتباط العضوي يتجلى ايضا ليس فقط من خلال المحتوى السينمائي ، ولكن من حيث مواكبة هذا المحتوى لمختلف مراحل تطور الظاهرة الإستعمارية في الجزائر .

فالمرحلة الأولى التي تتميز ببطء تطور السياسة الاستطانية، وضعف البنية المادية للتركز الإستعماري ، وبالتالي الشكوك في مدى نجاح هذه السياسة عبرت عنها السينما الاستعمارية بجملة من النتاجات منها : فيلم "عطش الرجال" الذي يبرز البدايات الأولى لقدوم المعمرين ونشوء المستعمرات، أما فيلم "المغامر" فيعبر عن روح القيم المادية التي كانت تميز سلوك القادمين (معمرين، مغامرين .. الخ) . اضافة إلى افلام "جوقة الشرف" التي تشيد بالعسكري الذي كان الأداة المباشرة في الغزو وما صاحبه من أعمال الابادة والقتل التي ميزت هذه المرحلة .

اذ كانت الرواية قد واكبت هذه المرحلة من حيث النظرة الإستشراقية زمنيا ومكانيا فان السينما بحكم تأخر نشأتها كفن جاءت مواكبتها من ناحية المحتوى من خلال التركيز على الجوانب الإندهاشية والإستشراقية في البيئة الريفية الجزائرية في الوقت الذي عرفت فيه هذه الأخيرة تغيرات خطيرة (إقتصادية ، اجتماعية طبيعية ..) .

المرحلة الثانية وفيها عرفت السياسة الاسيتطانية تركزا كبيرا ، وبالتالي إكتمال التشكل المادي للعالم الإستعماري . ولقد عبرت النتاجات الإبداعية الاستعمارية عن هذا التشكل وبالتالي البحث عن الهوية والخصوصية كما هو الشأن في الرواية .

اما السينما فواكبت هذه المرحلة من خلال عدد كبير من الافلام منها" سراتي المرعب" الذي يبرز إكتساب المستعير لبعض القيم المادية والنفسية التي يتطلبها العالم الإستعماري، والتي كان يبحث عنها في "عطش الرجال" وبالتالي تحول هذا الأخير الى فارضا لقانون ومنطق الإستعمار المبني على القوة والعنف والعنصرية. فيلم" نداء البلد" يعبر كذلك عن الفترة من خلال إبراز "مآثر الاستعمار" و"دوره التعميري". كل هذا يتوازى تاريخيا مع تطور السياسة الاستيطانية.

المرحلة الثالثة وأهم مظاهرها الأزمة الخطيرة التي ضربت الاقتصاد الإستعماري وظهور الوعي السياسي بين الجزائريين.. الخ وبالتالي إزدياد مظاهر الإفساد والتهميش للقوى الريفية الجزائرية، ومن طبيعة الأشياء ان تواكب السينما هذه المستجدات، خاصة من حيث إدخالها إلى الأوساط الريفية الجزائرية، وتقديم محتويات هدفها الأساسي محاولة امتصاص وتخفيف مظاهر الغضب الذي بدأت ملامحه تزداد في هذه الأوساط.

اكثر الافلام الاستعمارية تعبيرا عن هذه المرحلة فيلم "زيتون العدالة" الذي فيه دعوة إلى السلم ونبذ الحرب والعيش في إطار اندماجي. مثل هذه الافكار التي تعداها الزمن تقابل الجوانب الانسانوية في الرواية الاستعمارية والتي هي في النهاية تعبير عن الإنهيار والتلاشي.

ان اهم ما ميز العالم الاستعماري من الناحية الواقعية على طول الفترة الممتدة من 1830 حتى 1962 يتجسد في مقولة "بيار بورديو" المشهورة: " الكلية المهددة والتهديد الكلي" وبين التهديد والتضامن علاقة وطيدة لذا جاءت النتاجات الابداعية ومنها السينما تعبر عن هذه العلاقة فيما يعرف "بالكلية المتضامنة والتضامن الكلي".

إن حلقة الوصل التي كانت تجمع "التهديد" الذي طبع واقع الريف الجزائري والتضامن الذي طبع جل محتويات النتاجات الابداعية الاستعمارية ومنها السينما، بدات تتآكل بفعل الأحداث والمستجدات إلى حد الانقطاع والتلاشي النهائي وبالتالي زوال الظاهرة الإستعمارية سنة 1962 وبزوالها انفجرت كل الابداعات الاستعمارية كتعبير عن ارتباطها العضوي بهذه الظاهرة.

أهم ما يمكن قوله في آفاق هذه الدراسة ان السينما الجزائرية بعد الاستقلال ورثت الكثير من بقايا السينما الاستعمارية منها على سبيل المثال الهياكل القاعدية (قاعات السينما)، بعض مظاهر التنظيم اضافة إلى جملة من المضامين و

فموضوعات السينما الجزائرية خاصـة في الستينات والسبعينات هـي تكـرار عفـوي أو مقصـود لمواضيـع السينما الاستعمارية . جاءت في طـرح معاكـس ، فالبطـل الذي كان سلبيـا تحـول إلى إيجـابي والعكـس صحيـح ، مع التركيـز على حرب التحرير التي كان الريـف مسرحـا لها وبالتالـي إبـراز الـدور الفعّـال الذي قام بـه في محاربـة الاستعمـار . الامـر اذن يتطلـب في المستقبل دراسـة مقارنـة بيـن مواضيع السينما الجزائرية بعـد الاستقلال ومواضيع السينما الاستعمارية على ان تستعيـن هـذه الدراسـة بالجوانب السوسيو- تاريخية التي افرزت الواقـع المنتـج لهذه الموضوعات ، وبالتالي القـدرة على حصر الأسباب الفعليـة والكيفيـة التي عولجـت بها فنيـا .

الجانب الآخـر الذي تقدمـه هذه الدراسـة يؤكد أن تاريخ الجزائر خاصة في الفترة الاستعمارية متشعب وغني الأبعاد . فالاستعمار الفرنسي في الجـزائر لم يكن في شكل انتداب أو حمايـة ، وإنمـا كان إستيطانيا أثر تأثيرا خطيرا في شتى البنى إجتماعيـة ، اقتصاديـة ، سياسيـة والتي انعكست في الجـوانـب الإبداعيـة والمعرفيـة الإستعماريـة (روايـة ، مسرح ، سينما ، علم الاجتماع ... الخ) وهي بذلك تشكـل مصـدرا غنيـا بالمعطيات التي تساعـد على التفسيـر الواقعـي لتاريخ الجزائر ، وبهـذا تتحـقق مهمـة أساسيـة وهـي النـزول بهـذا التاريـخ من مستـوى الشخصيـات السياسيـة والأحـداث المنفـردة إلى مستـوى الجماهيـر بمختلف فئاتهـا والتي كـانت الطـرف الرئيسـي في الصـراع مع المستعمـر .

خلاصـة القـول اننـا بقـدر مـا نحـن بحاجـة إلى التأريـخ للتاريخ عن طريـق الخبـر أو الحـدث المنفـرد في حاجـة إيضـا إلى سوسيولوجيا لهذا التـاريـخ التـي تحـلل البنيـة التاريخيـة الجـزائرية سـواء في العهد الإستعماري أو الإستقـلال في إطـار أطـراف ومكونـات هـذه البنيـة في تفاعلاتهـا أو تناقضاتها في مختلـف النواحـي المجتمعيـة .

قائمة المراجع

اولا : الدراسات الجامعية .

(أ) ـ بالعربية:

1ـ حلوش (عبد القادر) . "السياسة التعليمية الفرنسية في الجزائر 1871ـ1914" .رسالة ماجستير .كلية الآداب .جامعة دمشق .سنة 1985 .

2ـ رميتة (أحمد) . "العمال والفلاحون في السينما الجزائرية" . رسالة ماجستير .معهد علم الإجتماع .جامعة الجزائر .1983 .

3ـ الزاوي (أمين) . "الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسة 1830ـ 1962" . رسالة ماجستير .كلية الآداب .جامعة دمشق .1984 .

4ـ طيبي (احمد) . "المسالة الزراعية والتحولات الثقافية في الجزائر" . رسالة ماجستير .كلية الآداب .جامعة دمشق. 1984 .

(ب) ـ بالفرنسية:

1- MAGHARBI (A.GHANI) "DOUBLE MIRAGE DE L'IMAGE' THESE. LETTRES .SORBONNE UNIVERSITE RENE DESCARTES PARIS -1980-

ثانيا : الكتب .

(1) مراجع عامة

(1ـ1) بالعربية:

1ـ الأشرف (مصطفى) .الجزائر: الأمة والمجتمع. (ترجمة: حنفي بن عيسى) الجزائر .م.و.ك. 1983 .

2ـ الإبراهيمي (طالب) .من تصفية الاستعمار إلى الثورة الثقافية.(ترجمة: حنفي بن عيسى) .الجزائر .ش.و.ن.ت. 1970 .

3ـ البعلبكي (أحمد) .المسألة الزراعية أو الوعد الراقد في الريف الجزائري . بيروت. منشورات عويدات. 1986 .

4ـ بهلول (حسن) .القطاع التقليدي في الزراعة بالجزائر .الجزائر. م.و.ك. 1985 .

5ـ بن آشنهو (عبد اللطيف) .تكون التخلف في الجزائر. (ترجمة: مجموعة باحثين) الجزائر .ش.و.ن.ت. 1979 .

6- بوتومور (توماس . بيرتون) تمهيد في علم الاجتماع . (ترجمة مجموعة باحثين) مصر . دار المعارف . 1978 .

7- بلحسن (عمار) . الادب والايديولوجيا . الجزائر . المؤسسة الوطنية للكتاب . 1985 .

8- بودون (ر) . بوريكو (ف) . المعجم النقدي لعلم الاجتماع . (ترجمة: سليم حداد) الجزائر . د . م . ج . 1986 .

9- برنيان (اندري) واخرون . الجزائر بين الماضي والحاضر . (ترجمة: رابح سطنبولي . منصف عاشور) . الجزائر . د . م . ج . 1984 .

10- بلهميسي (مولاي) . سيلسة الضرائب بالجزائر في اوخر العهد العثماني . اشغال الموتمر الثالث لتاريخ وحضارة المغرب العربي . وهران 26-27 نوفمبر 1983 .

11- بوعزيز (يحي) . الحالة الاقتصادية للمجتمع الريفي بالشرق الجزائري اشغال الموتمر الثالث لتاريخ وحضارة المغرب العربي . وهران 26-27 نوفمبر 1983 .

12- جغلول (عبد القادر) . تاريخ الجزائر الحديث دراسة سوسيولوجية (ترجمة: فيصل عباس) . بيروت . دار الحداثة . 1981 .

13- الجوهري (محمد) واخرون . علم الاجتماع الريفي والحضري . القاهرة . دار الكتب الجامعية . 1971 .

14- احيان الحسن (محمد) . الحسيني (عبد المنعم) . طرق البحث الاجتماعي . بغداد . وزارة التعليم العالي . 1982 .

15- الحسيني (سيد) واخرون . ميادين علم الاجتماع . مصر . دار المعارف . 1972 .

16- حنون (عبد المجيد) . صورة الفرنسي في الروايةالمغربية . الجزائر . د . م . ج . بدون سنة الطبع .

17- حمزة (عبد اللطيف) . الاعلام والدعاية . القاهرة . دار الفكر العربي . 1978 .

18- الخشاب (مصطفى) . علم الاجتماع ومدارسه . مصر . دار الكتاب العربي للطباعة والنشر . 1967 .

19- حمدان (خوجة) . المراة (ترجمة: العربي الزبيري) . الجزائر . ش . و . ن . ت . 1982 .

20- السمالوطي (محمد توفيق) . المنهج الاسلامي في دراسة المجتمع . جدة . دار الشروق . 1985 .

21- سيد احمد (غريب محمد) .علم الاجتماع الريفي . الاسكندرية . دار المعرفة الجامعية . 1984 .

22- سعيدوني (ناصر الدين) .دراسات في الملكية العقارية . الجزائر . المؤسسة الوطنية للكتاب . 1986 .

23- سعيدوني (ناصر الدين) .ملكية الاراضي بالجزائر اواخر العهد العثماني . من اشغال المؤتمر الثالث حول تاريخ وحضارة المغرب العربي . وهران من 26 الى 27 نوفمبر 1983 .

24- سعيد (ادوارد) .الاستشراق (ترجمة: كمال ابو ديب) .بيروت .موسسة الابحاث العربية . 1981 .

25- صليبا (جميل) . المعجم الفلسفي .بيروت دار الكتاب اللبناني . 1982 .

26- الطرابيشي (جورج) .الاستراتيجية الطبقية للثورة . بيروت دار الطليعة 970

27- علي فؤاد (احمد) .علم الاجتماع الريفي .بيروت .دار النهضة العربية . 1981 .

28- عدي (الهواري) .سياسة التفكيك الاقتصادي في الجزائر 1830- 1962 . بيروت دار الحداثة . 1982 .

29- عباد (صالح) .المعمرون والسياسة الفرنسية في الجزائر . الجزائر . ديوان المطبوعات الجامعية . 1983 .

30- عارف (محمد) .المنهج في علم الاجتماع في ضو نظرية التكامل المنهجي . القاهرة .مكتبة الانجلو مصرية . 1975 .

31- قنانش (محمد) .الحركة الاستقلالية في الجزائر بين الحربين 1919-1939 . الجزائر الشركة الوطنية للنشر والتوزيع . 1982 .

32- غيث (محمد عاطف) .علم الاجتماع .دراسة تطبيقية . بيروت . دار النهضة العربية . 1974 .

33- هنري (كلود) .واخرون .الاستعمار الفرنسي في المغرب العربي .(ترجمة: محمد عيتاني) . بيروت .مكتبة المعارف . بدون سنة الطبع .

34- مراد (علي) .شارل دي فوكو في نظر الاسلام (ترجمة: علي مقلد) بيروت المنشورات العربية . 1980 .

35- سمير (محمد فريد) .بحوث الاعلام .الاسس والمبادئ . القاهرة .عالم الكتب . 1976 .

36- يحياتن (محمد) .مفهوم التمرد عند البير كامو وموقفه من الثورة الجزائرية .الجزائر . ديوان المطبوعات الجامعية . 1984 .

37 ـ دياب (محمد حافظ) (علم الاجتماع في الجـزائر: الهوية والسؤال) دراسات عربية عدد 134 ـ افريـــل 1990

(2.1) بالفرنسيـــة :

1_ ADDI (LAOUARI) DE L'ALGERIE PRE-COLONIALE A L'ALGERIE COLONIALE - ALGER E.N.A.L 1985

2_ AGERON (Ch.ROBERT) HISYOIRE DE L'ALGERIE CONTEMPORAINE. PARIS P.U.F 1974.

3_ ACHOUR (CHRISTIAN) REFLEXION SUR LA CULTURE. ALGER . O.P.U. 1984

4_BOURDIEU (PIERRE) SOCIOLOGIE DE L'ALGERIE. PARIS.P.U.F. 1970

5_ BEN AMRANE (DJILALI) AGRICULTURE ET DEVELOPPEMENT EN ALGERIE - ALGER-

6_ DJGHLOUL (A.KADER) HUITS ETUDES SUR L'ALGERIE - ALGER- E.N.A.L. 1986

7_ FANON (FRANTZ) SOCIOLOGIE D'UNE REVOLUTION. PARIS MASPERO - 1975-

8_ HERSSI (A.RAHMANE) LES MUTATIONS DES STRUCTURES AGRAIRES EN ALGERIE ALGER . O.P.U. 1981

9_ HARBI (MOHAMED) AUX ORIGINES DU F.L.N.; LE POPULISME REVOLUTIONNAIRE EN ALGERIE . PARIS CHRISTIAN BOURGEOIS - 1975-

10_ HENNI (AHMED) LA COLONISATION AGRAIRE ET LE SOUS_DEVELOPPEMENT EN EN ALGERIE ALGER- S.N.E.D. 1982

11- MEMMI (ALBERT) PORTRAIT DU COLONISE - PARIS.PAYOT - 1973

12- LACHRAF (MOSTAFA) ECRITS DIDACTIQUES . ALGER . E.A.P. 1988

13- ROUISSI (MONCIR) POPULATION ET SOCIETE AU MAGHREB.ALGER O.P.U. -1985-

14- SARI (DJILLALI) LE DEPOSSESSION DES FELLAHS 1830 - 1962. ALGER S.N.E.D. 1975.

15- SADDELLAH (A.KASSEM) LA MONTE DU NATIONALISME EN ALGERIE (Tr.J. DE GONZALES) ALGER . E.N.A.L 1983

16- TOUATI (HOUARI) QU'EST CE QU'UNE ZAWIA RURALE EN ALGERIE. 3ème CONGRE D'HISTOIRE ET DE CIVILISATION DU MAGHREB ORNA. DU 26- 28.NOV. 1983.

17- YAHYAOUI (FADILA) ROMAN ET SOCIETE COLONIALE ALGER E.N.AL

(2) ـ مراجـع وكتـب سينمائيـــة

(1.2) ـ بالعربيـــة

1ـ بن عيسى (خلفة) ـ الروايــة والروايــة السينمائيــة . الجزائر الموسسة الوطنية للكتــاب ـ بدون سنــة الطبــع

2 ـ سادول (جورج) تاريخ السينما في العالم (ترجمة: ابراهيم الكيلاني) بيروت
منشورات عويدات ـ بدون سنة الطبع
3ـ القيلوني (محمد كامل) وآخرون . السينما العربية والافريقية ـ بيروت
دار الحداثة ـ 1984 ـ
4ـ جرامون (روبير لافون) السينما المعاصرة (ترجمة: موسى بدوي) القاهرة
مطبعة الاهرام ـ 1978 .
5ـ مارسل (مارتن) اللغة السينمائية (ترجمة: سعد مكاوي) مصر الدار المصرية
العامة للتاليف ـ 1967 ـ
6ـ نايت (آرتر) قصة السينما في العالم من الفيلم الصمت الى السينراما ـ
(ترجمة: سعد الدين توفيق) ـ القاهرة ـ دار الكتاب
العربي .
7ـ الطيار (رضا) المدينة في السينما العربية ـ بيروت الموسسة العربية
للدراسات والنشر ـ 1981
8 ـ غازار (ضافر هنري) ـ نظرة على السينما العالمية ـ بيروت م ج .د .ن .ت
ـ1983

2 . 2) ـ بالفرنسية :

1_ BETON (GARARD) HISTOIRE DU CINEMA DES ORIGINES A 1982 . PARIS P.U.F. 1984.

2_BOUDJEDRA (RACHID) NAISSANCE DU CINEMA ALGERIEN - PARIS PASPERO-1970

3_ BOULANGER (PIERRE) LE CINEMA COLONIAL - PARIS SEGHERS - 1975

4_ BARTHELEMY (AMENGUAL) CLEFS POUR LE CINEMA - PARIS SEGHERS - 1973 -

5- CHEVALDONNE (FRANCOIS) LE CINEMA EN AFRIQUE DU NORD : NAISSANCE ET FONCTIONNEMENT D'UN CODE ALGER.R.A.S.J.E.A. 1977.

6_CHEVALDONNE (F.) FONCTIONNEMENT D'UNE INSTITUTION IDEOLOGIQUE COLONIALE LA DIFFUSION DU CINEMA DANS LES ZONES RURALES D'ALGERIE AVANT LA 2ème GUERRE MONDIALE ALGER R.A.S.J.E.P - 1975-

7_GOLDMAN (ANNIE) (SOCIOLOGIE DU CINEMA) CINEMATION.REVUE TRIMESTRIELLE N°20 1978.

8_ MELLAL (A.REZAK) IMAGE D'UNE REVO UTION : LA REVOLUTION ALGERIENNE DANS LE CINEMA ET DANS LES TEXTES FRANCAIS DURANT LA PERIODE DU CONFLIT - ALGER - O.P.U. 1983

9_ MEGHERBI (A.GHANI) LES ALGERIENS AU MIROIR DU CINEMA COLONIAL - ALGER- S.N.E.D 1982

10_MEGHERBI (A.GHANI) LE MIROIR AUX ALLOUETTES - ALGER - E.N.A.L.- 1985

11_ MERARZI (LOTFI) LE CINEMA ALGERIEN; INSTITUTION, IDEOLOGIE, IMAGINAIRE ALGER - S.N.E.D.

12_ MAUREL (CHRISTIAN). L'EXOTISME COLONIAL PARIS CHRISTIAN LAFFONT 1980

13_VEILLOT (CLAUDE) BATAILLE (ROBERT) CAMERA SOUS LE SOLEIL. ALGER 1956

14_ DADCI (YOUNES) PREMIERE HISTOIRE DU CINEMA ALGERIEN -PARIS EDT.DADCI 1980.

15_ LUDA (SCHMITZER) _ HISTOIRE DU CINEMA SOVIETIQUE - 1919 - 1940.PARIS GERARD WATELET. 1979.

16- ZIMMER (CHRISTIAN) CINEMA ET POLITIQUE - PARIS SEGHERS - 1974.

-ooo0§0ooo-

- الملحـــــــق -

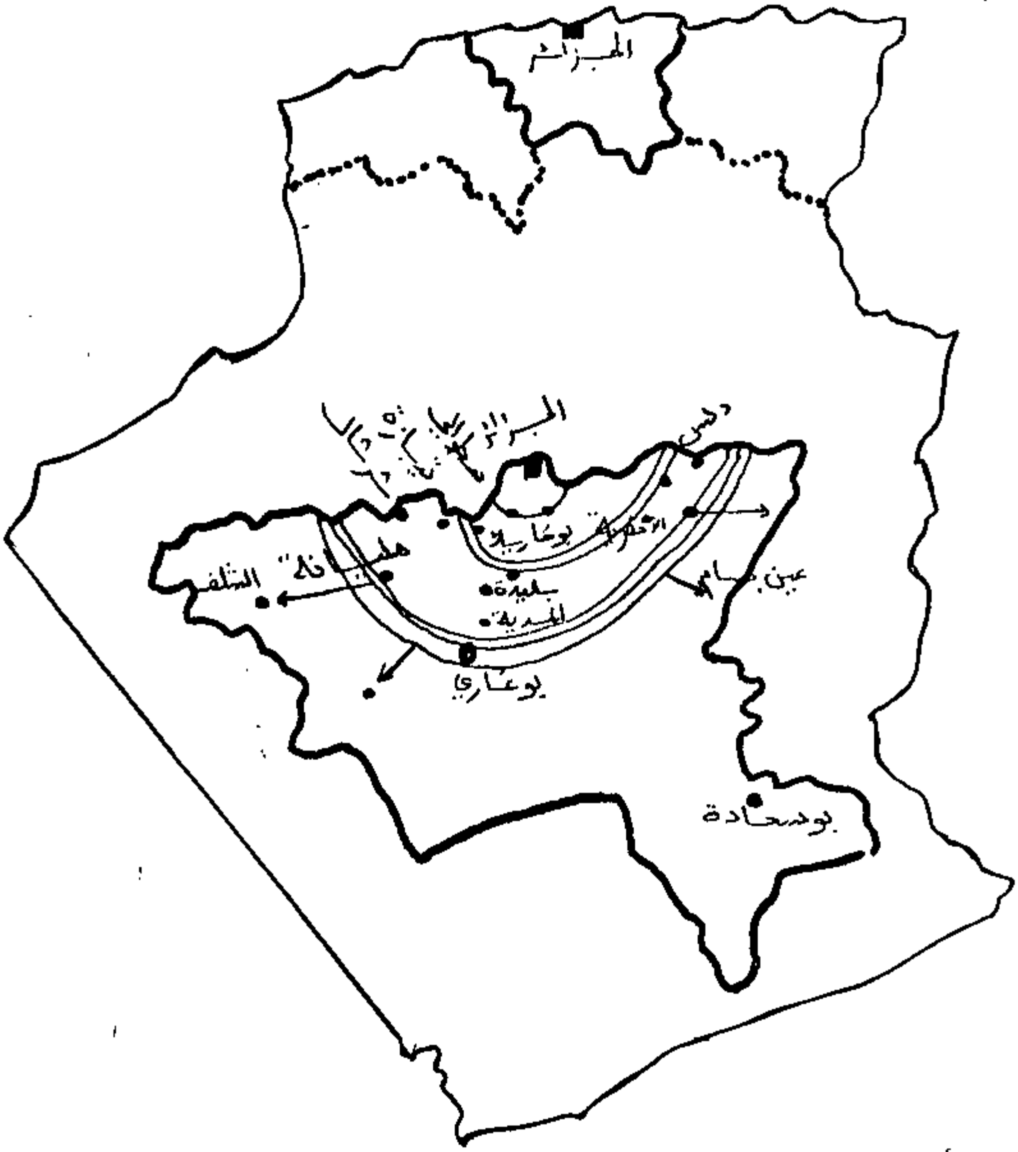
(1)- الرســـــم رقـــم (05): الوضعيـــة السينماتوغرافية الاستعماريـة فـــي منطقـــة الوســط الجزائرى ابتـــداءا من سنة 1897 حتىسنة 1919

(2) - الرنـــم رقـــم (06): الوضعيـــة السينماتوغرافية الاستعماريـــة فـــي منطقـــة الشرق الجزائرى ابتـــداءا منسنة 1896حتىسنة

(3)- الرسـم رقـــم (07) : الوضعية السينماتوغرافية الاستعمارية فـــي منطقـــة الغرب الجزائرى ابتـــداءا من سنة 1896 حتىسنة 1913

(4) - قائمة تفصيلية لاهـــم محتـــوى الفيلو غرافيـــا الاستعماريـــة

(5)- رســـم توضيحـــي لأهـــم الموءسســـات السينماتوغرافية الاستعماريـة في الجزائر سنـــة 1945.



■ -أول عرض سينماتوغرافي في الجزائر: 15جويلية 1897
بباب عزون .

) الوضعية السينماتوغرافية في 1901 .

)) -الوضعية السينماتوغرافية في 1903 .

))) -الوضعية السينماتوغرافية في 1907 والتطورات التي عرفتها
ما بين 1907ـ 1919 .

(الرسم رقم: 05)



● - أول عرض سينماتوغرافي بقسنطينة في 04/ 12/ 1896 من طرف " مونطايا"

● - أول عرض سينماتوغرافي بعنابة في 08/ 05/ 1897 .

XX - المسار السينماتوغرافي للمصور " دافيد" سنة 1898 .

Γ - أول مكان سينماتوغرافي دائم بعنابة : 11/ 01/ 1903 .

F - أول مكان سينماتوغرافي دائم بسكيكدة: 15/ 05/ 1905

E - قاعات سينمائية دائمة اقيمت ما بين 1910-1915 .

O - المدن التي كان التواجد السينمائي بها متدبدبا او منقطع .



● -أول عرض سينماتوغرافي بسعيدة في 31/12/1896 في نزل السلام

■ أول عرض سينماتوغرافي في وهران. 28/02/1897.

F -اول هيكل سنمائي دائم سنة 1905 تابع لشركة "غومون" والشركات الأمريكية.

F -إنتشار هذه الهياكل ما بين 1907- 1913.

(الرسم رقم 07)

FILMOGRAPHIE ANALYTIQUE

Cette filmographie comporte une cinquantaine de films, uniquement français et tournés en Algérie, en totalité ou en partie, sauf mention particulière.

ABREVIATIONS UTILISEES :

R. : Réalisateur
As. : Assistant-Réalisateur
Sc. : Scénario
Ad. : Adaptation
Dial. : Dialogue
Ph. : Responsable de la photo
Déc. : Décor
Mus. : Musique
I. : Interprètes
L.T. : Lieu de tournage
A. : Année de réalisation.

En Mission, l'Otage, l'Ouled Naïl, Vengeance kabyle, etc... - R. Camille de Borihon - I. P. Frank, L. Massart, V. Tessier - L.T. Algérie - A. 1911.

Tartarin de Tarascon - R. Raymond Bernard - Ad. et Dial. Marcel Pagnol (d'après le roman d'A. Daudet) - Ph. J. Krüger et R. Lefebvre - Déc. J. Perrier et L. Carré - Mus. D. Milhaud - I. J. Raimu, M. Andrès, J. Hélia, H. Leblond, B. Poupon, etc... L.T. Boussaada et région de Marseille - A. 1934

Visages voilés, âmes closes - R. et Sc. Henry Roussel - I. Et Lynn, M. Vibert - L.T. Sud algérien - A. 1921.

La Croix du Sud - R. André Hugon (d'ap. un récit de P. Achard) - Déc. Ch. Jaque - I. Ch. de Rochefort, Kaïssa Robba, J. Toulot, T. Hannache, etc... - L.T Sud algérien - A. 1931.

Le Fils de la nuit - R. Gérard Bourgeois - I. A. Zorilla, J. Andrillot, L. Courtois - L.T. Timgad et Sud algérien - A. 1921.

L'Atlantide - R. et Sc. Jacques Feyder (d'ap. le roman de P. Benoit) - Ad. J. Feyder - Ph. G. Specht et V. Morin - Déc. M. Orazi - Mus. Jemain - I. S. Napierkowska, J. Angelo, M.L. Iribe, Abdelkader ben Ali, Mohammed ben Noui, G. M'assino, etc... L.T. Alger, Aurès, Djidjelli, Ouargla, Touggourt - A. 1921.

Le Diamant vert - R. Pierre Marodon - Ph. Willy - I. Cl. France, S. Rosty, Rocca, Trévières, etc... - L.T. Sud algérien - A. 1923.

Les Murailles du silence - R. Louis de Carbonnat - Sc. V. Raynat - Ph. A. Guichard - I. R. Navarre, E. Vautier, J. Davert, etc... - L.T. Oran - A. 1925.

Duel - R. Jacques de Baroncelli - I. Gabrio, J. Murat, Mady Christian, etc.. L.T. Alger, Constantine, Timgad, Biskra, Touggourt - A. 1927.

Sables - R. Dimitri Kirsanoff - Sc. S. Markus - Ph. J. Krüger - I. E. Van Daele, Gina Manès, Nadia Sibirskaia, Colette Darfeuil - L.T. Sud algérien et tunisien - A. 1927.

Torrents - R. Serge de Poligny - Sc. Idem (d'ap. le roman d'Anne-Marie Desmarets) - Ad. R. Thomasson - Dial. G. Neveux - Ph. R. Caveau - Mus. G. Auric - I. G. Marchal, Renée Faure, Hélène Vita, J. Debucourt, Gabrieelle Fontan, etc... L.T. Sidi Bel-Abbès et Colomb-Béchar - A. 1947.

Maria-Pilar - R. Sc. et Dial. Pierre Cardinal - Ph. H. Decaë - M. Mohammed Iguerbouchen - I. Viviane Romance, Peter Van Eyck, Moussia Cardinal, Himoud Brahimi, etc... L.T. Alger et environs - A. 1951.

Sarati le Terrible - R. Louis Mercanton et René Hervil (d'ap. le roman de Jean Vignaud) - Ph. Wladimir - I. H. Baudin, Arlette Marchal, Ginette Maddie, etc... - L.T. Alger - A. 1922.

A l'horizon du Sud - R. Marco de Gastyne - Ph. J. Krüger - I. G. Modot, Yvonne Simon, Patto, etc... - L.T. Sud algérien et ruines de Timgad - A. 1924.

L'Aventurier - R. Maurice Mariaud et Osmond (d'ap. la pièce d'Alfred Capus). Ph. Willy - I. Jeanne Helbing, J. Angelo, P. Stephen, etc... - L.T. Biskra - A. 1924.

Le Prince Jean - R. René Hervil (d'ap. la pièce de Charles Méré) - Ph. Ringel - I. R. Héribel, Simone Montalet, H. Daix, etc... - L.T. Sud algérien - A. 1927.

Vénus - R. Louis Mercanton (d'ap. le roman d'André Vignaud) - Ph. L. H. Burel - I. J. Murat, Constance Talmadge, A. Roanne, Ch. Frank, etc... - L.T. Oran - A. 1929.

Le Bled - R. Jean Renoir - As. René Arcy-Hennery et André Cerf - Sc. H. Dupuy-Mazel - Ph. M. Lucien et Morizet - Déc. William Aguet - I. J. Monnier, Diana Hart, A. Arquillère, Berardi Aissa, Hadj Ben Yasmina, M. Martin, etc... - L.T. Alger et environs, Biskra - A. 1929.

Sidonie Panache - R. Henry Wullschleger (d'ap. l'opérette de Willemetz et Nouézy-Eon) - Ph. Benoit et Hugo - I. Monique Bert, P. Azaïs, Antonin Arnaud, R. Dary, etc... - L.T. Médéa, Boghari, Djelfa, Laghouat - A. 1934.

SOS Sahara - R. Jacques de Baroncelli - Sc. Constant - Ad et Dial. M. Duran - Ph. G. Rittau - I. J.-P. Aumont, Ch. Vanel, Marta Labarr, R. Dary, R. Cordy, etc... - L.T. Touggourt - A. 1938.

L'Appel du Bled - R. Sc. Ad. et Dial. Maurice Gleize - Ph. J. Bachelet - Déc. J. Pérer - Mus. R. Sylviano - I. Madeleine Sologne, J. Marchat, P. Renoir, Nadine Marziano, etc... - L.T. Algérie - A. 1942.

La Soif des hommes - R. Serge de Poligny (d'ap. le roman de Suzanne Pairaud) - Dial. B. Zimmer - Ph. M. Weiss - Mus. P. Misraki - I. G. Marchal, Dany Robin, Andrée Clément, J. Vilar, etc... - L.T. Relizane - A. 1949.

Les Oliviers de la Justice - R. James Blue - Ad. Jean Pélegri, S. Ohomme, J. Blue (d'ap. le roman de Jean Pélegri) - Dial. J. Pélegri - Ph. J. Rascheff et Wakil Boubeker - Mus. M. Jarre - I. S. Achaibou, M. Bennour, Marie Decaitre, Mathilde Gau, Fatima Mokhtari, A. Moulahcène, J. Pélegri, Huguette Poggi, P. Prothon, M. Saour, B. Sekkat, M. Smaili, Josiane Solal, Lucienne Terrades, Nadine Vila - L.T. Alger et Mitidja - A. 1962.

Dans l'Ombre du harem - R. Léon Mathot et André Liabel (d'ap. un drame de Lucien Besnard - Déc. Jaquelux - Ph. Willy - I. Louise Lagrange, L. Mathot, R. Maupré, Thérèse Kolb, R. Mérin, etc... - L.T. Laghouat et Maroc - A. 1928.

La Symphonie pathétique - R. Henri Etiévant et Mario Nalpas (d'ap. le roman de Léo Duran) - Ph. J. Natanson - I. G. Carpentier, Michèle Verly, Olga Day, Regina Dalthy, H. Krauss - L.T. Boghari, Boussaada - A. 1929.

La Désir - R. Albert Durec (d'ap. le roman de Jean Pommerol) - Ph. P. et J. Berliet - I. O. Fiord, Mary Serta, Pola Illery, R. Karl, Gina Glory, Kébir Laftar, Boussaadi, Tourqulya bent Leila - L.T. Biskra - A. 1928.

La Femme et le Rossignol - R. André Hugon - Ph. R. Agnel - Déc. Christian-Jaque - Mus. H. Verdun - I. J. Marconi, Kaïssa Robba, A. Liabel, Habib Benglia, Marcelle Prince, L. Baroux, Aya Yasmina - L.T. Alger, Boussaada - A. 1931.

Bourrasque - R. Pierre Billon - Sc. L. Gomez - Ph. A. Thirard - I. J. Servais, Germaine Rouer, Ch. Lamy, Nicole Vattier, Lily Joly - L.T. Aïn-Témouchent - A. 1935.

L'Occident - R. Henri Fescourt (d'ap. la pièce de Henry Kistemaeckers) - Ph. Reybaz - Déc. R. Gys - I. Claudia Victrix, J. Gatelain, L. Dalsace, Renée Veller, P. Guidé, P. Labry, R. Guérin - L.T. Maroc - A. 1928 (Seconde version tournée en 1938 en Algérie par le même réalisateur avec Ch. Vanel, Monique Rolland, etc...).

Sidi Bel-Abbès - R. Jean Alden - Delos (d'ap. son roman) - Ph. J. Isnard - Déc. L. Carré - I. M. Valbel, R. Toutain, R. Cordy, Leila Farida, R. Tanton, Ph. Richard, Ph. Grey - L.T Sidi Bel-Abbès, Tlemcen, Mécheria - A. 1953.

Golgotha - R. Julien Duvivier - Sc. et Dial. Chanoine J. Reymond - Ph. J. Krüger - Déc. J. Perrier - Mus. J. Ibert - I. R. Le Vigan, J. Gabin, H. Baur, Ch. Granval, Edwige Feuillère, A. Bacqué, R. Prélier, Juliette Verneuil, Lucas Gridoux - L.T. Alger et environs - A. 1934.

L'Appel du silence - R. et Sc. Léon Poirier - Ph. G. Million - I. J. Yonnel, Th. Bourdelle, Suzanne Bianchetti, Alice Tissot, Jeanne-Marie Laurent, A. Nox, F. Francell - L.T. Algérie, Hoggar et Maroc - A. 1936.

La Route inconnue - R. Léon Poirier - As. J. Grassi - Sc L. Poirier - Ph. N. Remettre - Mus. J.-J. Grünenwald - I. R. Darène, Lucas Gridoux, Léonce ben Souhira, Marie-José Darène, Lisette Lanvin, Tewfiq Filali - L.T. Maroc - A. 1947.

En Plongée - R. Jacques Robert (d'ap. une nouvelle de Bernard Frank) - Ph. M. Cohendy - I. D. Mendaille, Olga Noël, P. Séguier - L.T. Alger - A. 1926.

Maman Colibri - R. Julien Duvivier - Sc. N. Renard (d'ap. la pièce de Henry Bataille) - Ph. A. Thirard - Déc. Christian Jaque - I. Maria Jacobini, J. Dax, Hélène Hallier, J. Gerrard - L.T. Alger, Boussaada - A. 1929 (Une seconde version fut tournée par Jean Dréville toujours en Algérie, en 1937 avec notamment J.-P. Aumont et Huguette Duflos).

El-Guelmouna, le Marchand de sable - R. André Hugon - Sc. J. Toulout (d'ap. le roman de Georges-André Cuel - Ph. M. Guillemin - Déc. Christian Jaque - I.J. Toulout, Kaïssa Robba, Ch. Lorrain, Jacques Gautier - L.T. Alger, Ghardaïa - A. 1931.

Le Sergent X - R. Wladimir Strichewsky - Sc. I. Loukcch - Ph. N. Toporkoff - Mus. D. Milhaud - I. I. Mosjoukine, J. Angelo, Suzy Vernon, Nicole de Rouvres - L.T. Sidi Bel-Abbès - A. 1932. (Remake tourné en 1959 par Bernard Borderie avec Ch. Marquand et Noëlle Adam en particulier).

Les Réprouvés - R. Jacques Séverac (d'ap. le roman d André Armandy) - Ph. Ch. Matras - Déc. Laffitte - Mus. Nagglar - I. J. Servais, P. Mingand, Jeanine Crispin, R. Cordy, Gina Manès, P. Magnier, Yvonne Claude - L.T. Boussaada - A. 1936.

Légions d'honneur - R. Maurice Gleize - Sc. et Dial. J.-J. Frappa (d'ap. une nouvelle de Jean Makis) - Ph. Ch. Matras - Mus. H. Tomasi - I. Ch. Vanel, A. Jacquin, Marie Bell, P. Renoir, Camille Bert, Tony Murcie, M. Schutz, Milly Mathis - L.T. Djanet - A. 1937.

Un de la Légion - R. Christian Jaque - Sc. P. Fékété (d'ap. une nouvelle de Newson) - Ph. Langefeld - Déc. Schild - I. Fernandel, J. Varennes, Suzy Prim, R. Le Vigan, P. Amiot, Thérèse Dorny - L.T. Sidi Bel-Abbès - A. 1937.

La Piste du Sud - R. Pierre Billon - Ph. Ch. Matras - I. A. Préjean, P. Renoir, J.-L. Barrault, R. Lefèvre, Ketty Gallian, A. Foucré, Ch. Lemontier, J. Baumer - L.T. Sud algérien - A. 1938

L'Escadron blanc - R. René Chanas (d'ap. le roman de Joseph Peyré) - Ad. J. Peyré et R. Chanas - Ph. N. Toporkoff - Mus. J. Wiener - I. J. Chevrier, R. Lefèvre, F. Patrice, M. Martin outre des méharistes et de nombreux figurants autochtones - LT. Béni Abbès, Ouargla, Adrar - A. 1949.

Le Grand rendez-vous - R. Jean Dréville - As. Ralph Habib - Sc. J Rémy et G. Calvet - Dial. A. Tabet - Ph. A. Thomas - Déc. P. Bertrand - Mus. J. Kosma - I. P. Asso, R. Blancard, F. Patrice, Paula Dehelly, Vera Norman, J. Yonnel - L.T. Alger - A. 1949.

Casablanca - R. Georges Péclet - Ad. G. Jéclet et Jane-Edith Sainte-Noy (d'ap. l'ouvrage du commandant L'Herminier) - Ph. G. Million - Déc. L. Thibon - Mus. Van Hoorebecke - I. J. Vitar, P. Dudon, J. Vilmont, L. Marnay, Paulette Andrieux - L.T. Alger et Méditerranée - A. 1950.

Deux de l'Escadrille - R. Maurice Labro (d'ap. le roman du commandant Pierre Salva) - Ad. J. Emmanuel, Cl. Boissol, P. Salva, M. Labro - Ph. J. Leherissey - Mus. P. Durand - Déc. Boutié - I. J. Richard, R. Pierre, N. Roquevert, J. Emmanuel, Dario Moréno, Magali Noël, Maria Vincent - L.T. environs d'Alger - A. 1952.

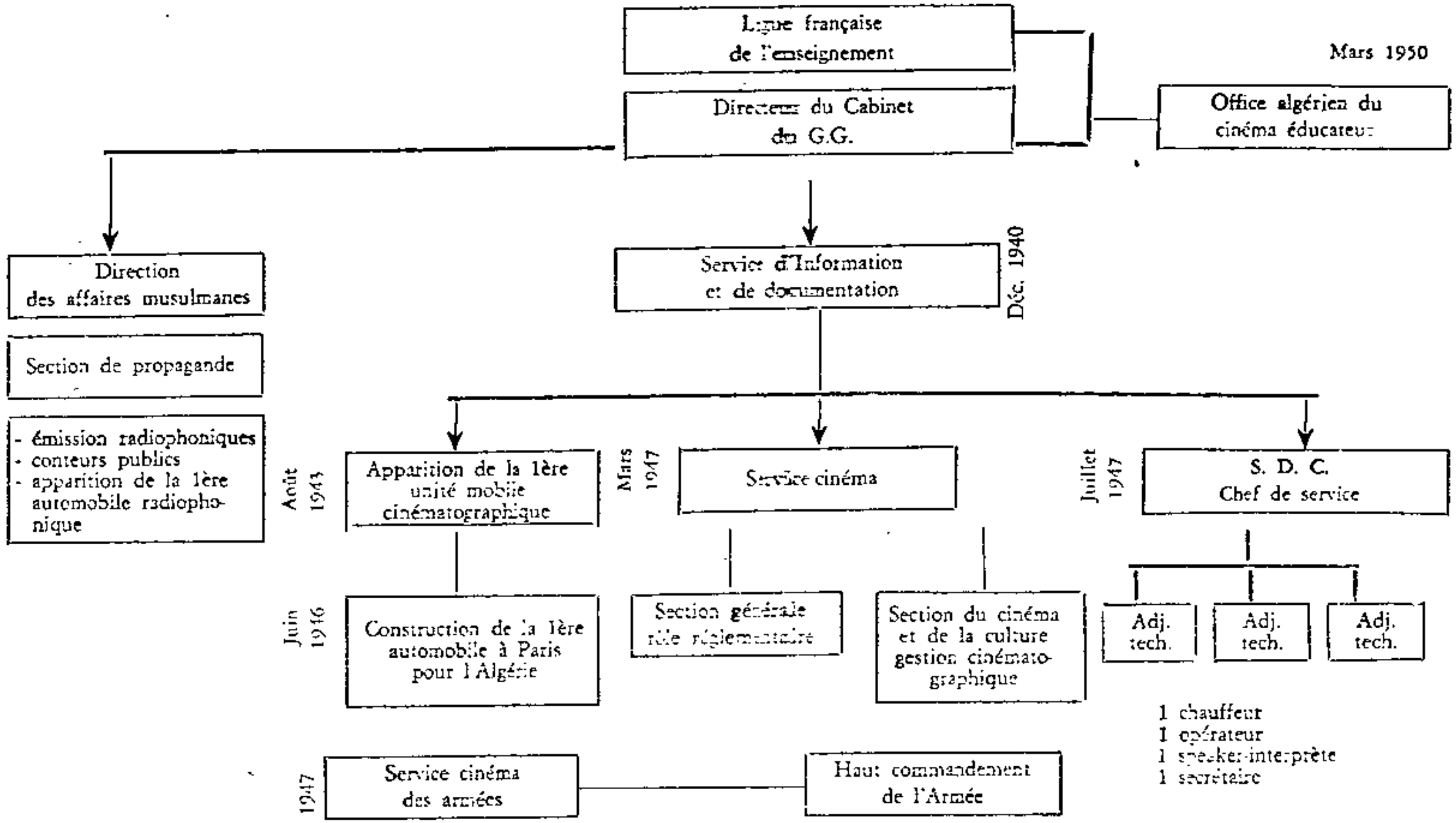
Les Sables mouvants - R. Jack Mills - Ph. M. Guillemin - I. Ch. Sov, A. Heuzé, Agnès Marval, R. Dubreuil, Tahar Hannache - L.T. Alger et Maroc - A. 1929.

Le Simoun - R. Firmin Gémier (d'ap. la pièce de H.-R. Lenormand) - Mus. A. Cadou - Déc. Laurent - I. F. Gémier, M. Maxudian, J. Fleur, Esther Kiss, Suzanne Stanley, R. Guillon, P. Ville - L.T. Boussaada - A. 1933.

Pépé le Moko - R. Julien Duvivier - Ad. et Dial. H. Jeanson (d'ap. le roman de Ashelbé) - Ph. J. Krüger - Déc. J. Krauss - Mus. V. Scotto et Mohammed Iguerbouchen - I. J. Gabin, Mireille Balin, Lucas Gridoux, Line Noro, G. Modot, G. Gabrio, M. Dalio, Ch. Granval, G. Péclet, R. Legris, R. Carl, Olga Lord - L.T. Alger - A. 1937.

Bar du Sud - R. Henry Fescourt - Sc. A. Beucler - Ad. et Dial. J. Chabannes - Ph. Agnel - Déc. J. Douarinou - Mus. H. Verdun - I. Ch. Vanel, Tania Fédor, J. Galland, L. Gallas, Lucas Gridoux, Dolly Davis, Nane German, E. Ferney, R. Lefranc, Geneviève Irvin - L.T. Algérie - A. 1938

LES INSTITUTIONS CINEMATOGRAPHIQUES DE L'ALGERIE COLONIALE
MARS 1954



Cet organisme illustre bien le lien étroit de contrôle, des structures cinématographiques coloniales par le cabinet du Gouverneur général.

فهرس الدراسة

—o—